BLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE



"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE
D'
ISTOIRE DU THÉATRE

1956

II-III

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR - PARIS

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde.
Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société.
Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946,
Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre
et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture.)

ERRATA

p. 148. La date d'*Iren-Aromachie* est 1630.

p. 159. La pièce de Colin d'Harleville attaquée par Fabre d'Eglantine dans la préface de *Philinte de Molière* est *l'Optimiste*.

p. 173. Note (7). Lire Ehrenheim, au lieu de Ehronheim.

p. 182. Ligne 15, supprimer « de costumes ».

p. 194. Fig. 13 renversée. Il y a, en outre, aux Archives Nationales, O^1 3242 (Coll. Levesque, Vol. V) une contre-épreuve très effacée du plan fig. 12.

p. 205. (Fig. 29) se rapporte au Départ des Comédiens. Toute la phrase "Au dos des maquettes..." doit être placée après "feuilles a. b. c.", quatre lignes plus bas, suivie de (fig. 19-20).

p. 206. Ligne 6. Après "la feuille a", ajouter (fig. 21).

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
HUITIÈME ANNÉE
II-III



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

HUITIÈME ANNÉE

II-III

MCMLVI



MICHEL BRIENT, ÉDITEUR



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.



LORS de l'invitation qui nous fut faite de visiter le Théâtre-Musée de Drottningholm et celui de Gripsholm, si heureusement maintenus en état de marche, et de consulter les nombreux et très précieux documents, provenant de collections françaises, conservés au Musée National et à la Bibliothèque Royale de Stockholm, nous avions demandé au Professeur Agne Beijer de dégager l'enseignement qu'on en peut tirer pour l'Histoire générale des Spectacles du XVIIe siècle, et plus particulièrement de la décoration, des costumes, de la machinerie et de l'éclairage.

Nous le remercions d'avoir accepté de rédiger ce travail pour lequel l'érudit Conservateur du Théâtre-Musée de Drottningholm — qui est aussi un "homme de théâtre" — était plus que quiconque qualifié.

~

Nous avons joint à cette étude un article d'un autre érudit suédois M. Gosta M. Bergman, relatif, celui-ci, à la vie théâtrale du XIXe siècle, sur un sujet jusqu'ici peu étudié : l'organisation, les méthodes et les activités décentralisatrices des Agences Théâtrales Parisiennes.

Nous nous proposions également d'y joindre deux études de M. Per Bjurstrom, l'une sur diverses mises en scène de la Semiramis *de Voltaire, l'autre sur les plans de la Salle des Machines des Tuileries. L'abondance des matières nous a malheureusement contraint à en retarder la publication.*

S.H.T.

SOMMAIRE

LE THÉATRE EN SUÈDE
JUSQU'A LA MORT DE GUSTAVE III

I

ORIGINES : Théâtre de Collège et d'Université. — *La Tobie comedia.* Johannes Messenius. — Asteropherus.

On sait, par l'affirmation expresse de la préface du premier drame suédois imprimé, *Tobie Comedia* (1550), que des spectacles religieux furent organisés en Suède avant la Réforme, mais nous n'avons conservé, de l'époque catholique, que très peu de textes ou de renseignements contemporains concernant des représentations dramatiques. En fait, nous ne disposons guère que d'un court drame en suédois remontant à la fin du XVe siècle, portant le titre latin *De uno peccatore qui promeruit gratiam* et qui, malgré sa gaucherie littéraire, nous émeut encore aujourd'hui par sa réelle humanité. Il a dû être exécuté par les élèves de quelque école épiscopale.

A partir du milieu du XVIe siècle, commence en Suède une activité théâtrale plus intense, qui, pour un siècle, sera entièrement localisée dans les écoles et les universités. La Suède est alors devenue un pays protestant, et la *Tobie Comedia,* anonyme, y est depuis longtemps attribuée à l'homme qui introduisit la Réforme en Suède, à l'ami fidèle de Gustave Vasa, au pasteur de l'Eglise principale de Stockholm, à Olaus Petri, ancien étudiant de Wittenberg. Le sujet de la pièce se rattache directement, et en suivant de très près le texte sacré, aux motifs bibliques que Luther lui-même avait signalés comme susceptibles d'être adaptés à la scène et édifiants. Grâce à sa langue savoureuse, à la simplicité candide de l'action dramatique, grâce surtout, à l'intériorité du sentiment qui la traverse, la *Tobie Comedia* peut être regardée comme l'un des chefs-d'œuvre, hélas trop peu nombreux, de notre littérature dramatique ancienne. Elle fut bientôt suivie d'autres drames bibliques où l'on perçoit encore l'influence des mystères du moyen-âge, tant dans la manière de concevoir le drame que dans celle d'organiser la scène.

A la source d'inspiration biblique vint bientôt s'en ajouter une autre, à savoir l'histoire nationale. Le théâtre de collège, prenant ses sujets dans le passé plus ou moins légendaire du pays, constitue un élément caractéristique et original de notre art dramatique à ses débuts. Il n'a rien de commun avec les chronicle plays anglaises de la même époque, pas plus qu'avec les histoires dramatisées françaises. La plus ancienne de ces pièces de collège, qui ne se trouve que dans un manuscrit d'une interprétation très difficile et remontant à la fin du XVIe siècle, traite d'un sujet aussi moderne que Gustave Vasa. Ce genre apparaît pleinement formé dans les drames qui furent écrits de 1611 à 1614 par Johannes Messenius, professeur à l'Université d'Upsal. Tous décrivaient des épisodes empruntés à l'histoire la plus reculée de Suède; les sujets de quelques-uns de ces drames sont pour nous purement légendaires, mais l'auteur y voyait cependant des faits glorieux illustrant les origines de la nation. Il avait l'ambition de faire revivre les grandes leçons de l'époque gothique et de les faire comprendre par la jeunesse suédoise, ce en quoi il se conformait au mode de patriotisme hyperboréen qui confère à cette époque son caractère très particulier. Dans l'une de ses préfaces, Messenius expose son programme dramatique; il voulait transposer au théâtre toute l'histoire de son pays depuis les temps obscurs des origines jusqu'à sa propre époque. Nous avons tout lieu de prêter la plus grande attention à ce programme : il devait, en effet, être repris et réalisé en partie par deux personnalités qui allaient être à l'origine d'un renouveau du théâtre suédois, Gustave III et Auguste Strindberg.

D'autres pièces de collège avaient un but purement moralisateur et traitaient volontiers, d'après des modèles étrangers, la parabole du fils prodigue ou bien encore des aspects de la vie estudiantine. Toutes ces pièces étaient subordonnées à un but d'édification — religieuse, morale ou patriotique. Une exception, pourtant, et tout à fait remarquable : une paraphrase du récit d'Ovide sur Thisbé, que l'auteur Asteropherus, recteur de collège, applique à son époque et dont les textes sont pleins de vie, de couleur et dans le ton de la comédie. Jusqu'à présent, on n'a pas réussi, parmi les nombreuses pièces étrangères ,développant le même thème, à en trouver une seule qui ait pu servir de modèle à ce drame suédois de Thisbé. Au reste, rien que sa fraîcheur et sa langue spontanée et riche constituent une garantie d'originalité.

Pourtant, même dans les drames de collège où se manifeste évidemment l'imitation de l'étranger, apparaissent, de

temps à autres, certains traits typiquement suédois, aussi bien dans les épisodes burlesques que dans les passages sérieux. Dans les premiers un lecteur moderne s'étonne souvent de la liberté de langage et du naturalisme sans fard ; jamais un pédagogue moderne ne mettrait dans la bouche de ses élèves des expressions aussi suggestives ou ne leur ferait représenter des scènes d'un réalisme aussi brutal. Dans les seconds, nous sommes surpris par l'authenticité et par le naturel de l'inspiration dramatique auxquels l'ancienne langue ajoute encore tout son charme naturel.

Les historiens de la littérature, aux époques postérieures, ont souvent jugé sévèrement les productions du théâtre de collège qui ne sont plus guère lues que par quelques rares spécialistes. On les accuse de manquer de perfection formelle et de profondeur psychologique, oubliant qu'elles ont été écrites par des professeurs qui se préoccupaient de les adapter aux possibilités théâtrales et à l'expérience acquise d'enfants et d'adolescents. Si nous nous rappelons cette circonstance et si nous nous efforçons d'imaginer les pièces jouées par de jeunes acteurs dont la voix mue, elles prennent une tout autre allure. Leurs auteurs étaient certes familiers de Plaute et de Térence, mais il ne leur venait pas à l'idée de couler leur inspiration dramatique dans les moules étroits du drame classique. Il s'agissait de plus, pour eux, de donner un rôle au plus grand nombre d'élèves possible — certaines pièces comportant plus de cent participants — ils écrivaient librement et inventaient toute une série d'épisodes scéniques que les enfants joueraient avec plaisir et par lesquels ils exprimeraient leur personnalité.

Les conditions très particulières qui présidèrent à l'apparition et au développement de ce théâtre de collège, furent la cause qu'il ne put aboutir par la suite à un théâtre national proprement dit. Vers le milieu du siècle, quelques étudiants, amateurs de théâtre, se mirent, eux aussi, à composer des pièces. A ce moment de leur vie, leur ambition était de donner à leurs œuvres un cachet aussi artistique que possible. Ils usèrent d'une langue artificielle, suivant les meilleurs modèles classiques, ce qui nous rend leur production illisible, et ils inventèrent des situations dramatiques qui ne répondaient plus en rien à leur expérience personnelle. La joie de jouer, dont les drames du théâtre de collège avaient porté la marque, se perdit, et avec elle le besoin de composer librement. Alors qu'à la même époque la poésie lyrique continue de prospérer, la poésie dramatique, elle, devient exclusivement livresque.

L'histoire du théâtre suédois allait, pour quelques siècles, se résumer en tentatives toujours renouvelées pour assimiler les diverses tendances du théâtre des grands pays. Il faudra attendre Gustave III, qui fut non seulement le créateur d'une intense activité théâtrale dans la capitale suédoise mais également un bon auteur dramatique, pour que soient prises certaines décisions qui furent décisives pour la vie du théâtre suédois jusqu'à nos jours.

II

XVIIe SIÉCLE — Troupe anglaise (1592). — Troupe de Christian de Thum (1628). — J. B. Van Fornenbergh et le théâtre Lejonkulo ("tanière du lion") (1653-1697). — Antoine de Beaulieu et la vogue des ballets d'influence française. — Antonio Brunati : Descartes et le ballet de *la Naissance de la Paix*. — Georg Stiernhielm. — Représentations de tragédies françaises. — Iphigénie (1684). — La troupe de Rosidor (1699).

Plus important que la production dramatique suédoise aux XVIIe et XVIIIe siècles a été un fait souvent négligé par les historiens et dont le manque d'archives a rendu l'appréciation difficile. Je veux parler des séjours des troupes étrangères invitées en Suède. Si l'on fait abstraction d'une troupe anglaise dont il est dit qu'elle joua à la cour de Charles XI en 1592 à Nyköping, les documents ne nous parlent d'acteurs étrangers qu'à partir de 1628 : le premier en date est un Allemand, établi en Suède, Christian Thum, qui, de 1628 à sa mort (1654), reçut régulièrement chaque année une certaine somme d'argent pour les représentations qu'il organisa à la cour. Malheureusement nous ignorons tout de la composition et du répertoire de sa troupe. Il est vraisemblable que ses acteurs se recrutaient parmi les membres de la colonie allemande d'artisans de Stockholm et que leur répertoire était celui des troupes itinérantes. Thum reçut également de la cour, en 1640, un subside pour construire à Stockholm un théâtre public; mais de ce théâtre nous n'entendons plus parler par la suite.

Depuis le milieu du XVIIe siècle, les visites de troupes de théâtre allemandes et hollandaises se multiplient, mais de leur répertoire, nous ne savons une fois de plus que peu de choses. L'une de celles qui eut une certaine importance dans la vie culturelle de la Suède, est la troupe hollandaise de Jan Baptista van Fornenbergh. Elle se rendit pour la pre-

mière fois à Stockholm en 1653, mais, à en croire les témoignages contemporains, elle n'eut pas l'heur de plaire à la reine Christine. Toutefois, en 1666, la même troupe revint, probablement améliorée et renforcée. Cette fois, elle eut plus de chance et fut heureusement appréciée par la reine douairière Edvig Eleonora. Elle reçut l'autorisation de s'appeler la troupe des comédiens de la Reine et se vit, en 1667, accorder des subsides pour aménager un théâtre dans une cour recouverte d'un toit, entre le mur du château et le mur d'escarpe, là où la reine Christine avait placé la cage d'un lion dont on lui avait fait cadeau. Ce théâtre, dévoré par l'incendie en 1697, est toujours appelé dans notre histoire Lejonkulo (« la tanière du lion »). Les pièces que van Fornenbergh y exécuta sont remarquables à plusieurs égards : plusieurs étaient des tragédies françaises traduites en hollandais, telle *La mort de Pompée*, de Pierre Corneille, et *Belisaire*, de Rotrou.

C'est donc par l'intermédiaire du hollandais que le public suédois connut pour la première fois les drames classiques français dont le rôle, au siècle suivant, allait être primordial à partir du moment où la troupe de Rosidor, engagée en 1699, allait proposer un répertoire extrêmement varié.



Entre cette dernière date et la première représentation de Thum à la cour en 1628, se place cependant un épisode qui, certes, n'a rien à voir avec la poésie dramatique au sens propre mais qui constitue un moment des plus éclatants et des plus originaux de la vie théâtrale suédoise : l'institution des ballets qui, à intervalles réguliers, furent exécutés sous le gouvernement de la reine Christine et qui, après son abdication en 1654, continuèrent à rehausser les cérémonies solennelles de la cour suédoise. Ces ballets témoignent d'une influence exclusivement française. L'homme qui, pendant les dix premières années, les dirigea techniquement fut Antoine de Beaulieu (1). Celui qui prit l'initiative d'engager le maître français n'était rien moins que le fameux homme d'état, Axel Oxenstierna, précédemment chancelier du royaume et ami dévoué de Gustave II Adolphe, également connu

(1) A son sujet, voir surtout l'article de Carl Silverstolpe dans *Samlaren* 1889. On trouvera la mention de tous les ballets de cour avec la description de leur sujet, le nom des participants, etc., dans l'ouvrage de Johan Grönstedt : *Svenska hovfester* I, Stockholm 1911, dont la valeur scientifique est malheureusement assez faible.

dans l'histoire de France comme l'instigateur du traité d'alliance entre la France et la Suède, à l'époque de Richelieu pendant la guerre de Trente Ans. En faisant venir un maître de ballet, Oxenstierna voulait donner à l'aristocratie suédoise le style de la cour et le raffinement de politesse dont l'importance était loin d'échapper à cet homme d'état si réaliste.

Les participants à ces ballets étaient sans exception des seigneurs et parfois des dames de l'aristocratie qui fréquentaient la cour de Suède ; il s'y joignait de temps à autre des hôtes étrangers, français ou allemands. La lecture des listes contenant les noms de ces danseurs de la cour pourraît être un excellent moyen de se remettre en mémoire les noms de toutes les familles suédoises de l'époque dont les membres se sont distingués par leurs hauts faits sur les champs de bataille de l'Allemagne tout au long de la guerre sanglante du siècle. Dès le premier de ces ballets qui, en pleine guerre, portait le nom presque ironique de *Les plaisirs des enfants sans souci* et qui fut donné en l'honneur de Christine âgée alors de 12 ans à peine, nous trouvons parmi les exécutants Magnus Gabriel de la Gardie, qui devait devenir chancelier du royaume, le comte palatin Charles-Gustave, cousin de Christine, qui fut en 1648 généralissime des armées luttant en Allemagne contre les Habsbourg et six ans plus tard le successeur de Christine sur le trône.

Le genre de ballet introduit en Suède par Antoine de Beaulieu était le « ballet à entrées » qui, après 1620, fit fureur en France. On peut le définir ainsi : une série de sketches dansés, sortes de pantomimes dont l'unité venait d'une idée allégorique commune aux différentes parties et que le tout voulait illustrer. Les épisodes héroïques y alternaient avec les burlesques, exactement comme dans les masques anglais contemporains où l'on donnait aux épisodes burlesques le nom d'antimasques. L'étude fondamentale sur l'histoire et l'esthétique du ballet de cour français demeure *Le ballet de cour en France avant Lully et Benserade*, de Prunières. Quant aux ballets de cour suédois, il ne nous reste pour les connaître, à part quelques pièces d'archives, que les « vers pour le ballet » composés à l'occasion de ces ballets et uniquement destinés aux programmes que l'on y distribuait. Pour nous faire une idée de l'allure de ces divertissements, nous pouvons recourir à l'un des intermèdes si pleins de vie et d'entrain, du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Il est certain que leur caractère a dû être celui des ballets de cour suédois. Malheureusement, nous n'avons conservé ni la musique de ces ballets, ni des images suédoises de la même

époque. Les comptes des registres officiels nous prouvent que les costumes étaient somptueux, d'un prix parfois excessif; au reste, la prodigalité de Christine en de pareilles occasions a été l'un des nombreux griefs formulés contre cette princesse géniale mais originale et extravagante qui, après avoir abjuré la religion protestante, a été souvent calomniée par les historiens suédois. On se rend compte pourtant — grâce à la documentation en images conservée en Italie (surtout à Turin) et en France, dont un choix particulièrement riche a été amené en Suède au XVIII[e] siècle par le collectionneur Tessin — que ces ballets laissaient libre cours à l'imagination et que, malgré leur bizarrerie, ils pouvaient être tantôt réalistes, tantôt d'une imposante majesté. A cette époque, les instrumentistes de la Chapelle royale suédoise étaient surtout des Français et nous avons ainsi tout lieu de croire que la musique d'accompagnement était, elle aussi, de style français.

Au début, les ballets à entrée furent exécutés sur des scènes improvisées sans complication de mise en scène. Mais, dès 1645, on constate, par les indications des textes, que l'on employait, d'après le système italien, des décors avec changements à vue; ceux-ci apparurent donc en Suède à peu près en même temps qu'à Paris où Torelli, au grand enthousiasme des spectateurs, les utilisait pour les opéras dont le cardinal Mazarin confiait alors l'exécution à des virtuoses italiens. Deux ans plus tard fut appelé à Stockholm un « machinista » italien, Antonio Brunati qui bâtit dans le palais une salle réservée aux ballets, sans parler d'autres scènes à changements à vue compliqués qu'il réalisa ailleurs, en particulier dans la salle du Trône, plus vaste que la salle des ballets. De cette dernière salle, refaite et achevée par Brunati pour le mariage de Charles X Adolphe en 1654, nous possédons encore aujourd'hui un plan et une description. Le plan prévoit une scène à perspective dont l'imposante profondeur atteint 17 m. et qui, par la magnificence de ses décors, n'avait que peu à envier aux créations de Torelli. C'était l'avis des étrangers visitant la Suède et qui célébraient hautement l'habileté et le goût de Brunati. Ce que, pour la première fois, ces scènes avec changements à vue mettaient sous les yeux du public suédois, c'était la grande féerie théâtrale de l'époque baroque, celle qui depuis longtemps était le domaine exclusif de l'opéra et par laquelle les générations, l'une après l'autre, pendant un siècle et demi, allaient sans se lasser charmer leur imagination.

Bien que, dans les ballets à entrées, on recherchât surtout le plaisir des yeux et des oreilles, bien que les images, le

rythme et la musique s'y soient unis en un tissu artistique et bariolé, le facteur littéraire n'y faisait pas défaut. D'une part, les ballets étaient accompagnés de textes en vers imprimés sur les programmes, textes commandés souvent à des poètes mineurs français dont le nom est rarement donné (on repère toutefois ceux de Hélie Poirier et d'Urbain Chevreau) et traduits très librement en suédois et quelquefois en allemand. D'autre part, ils introduisaient le public dans un monde littéraire fabuleux où paraissaient non seulement, riches en couleurs, dans des costumes de fantaisie brodés d'or et de soie, les héros de la mythologie antique, mais également les couples amoureux et éprouvés du roman héroïque s'exprimant pour la première fois dans ce rude climat nordique. Une œuvre d'un auteur inconnu, *Les Passions victorieuses et vaincues* (1649), nous donne un bon exemple de ce déconcertant mélange d'éléments hétérogènes. Au début, les sœurs des Horaces y chantent un chant funèbre après lequel, dans la première entrée, pénètrent en dansant les six Horaces et Curiaces, puis Nemrod, Paris et Mahomet, puis Zénobie, Pulchérie et Lucrèce, Cicéron, deux bandits ivres qui dépouillent un marchand amoureux quittant sa femme pour aller retrouver sa maîtresse, puis le noble persan Ibrahim Aly meurt en combattant pour sauver son roi, puis le Chevalier à la triste figure avec Sancho Pança, puis Ulspiegel, avec son serviteur Nassatus, deux sauvages, Hélène et Cléopâtre, César, Pompée et Marc-Antoine, les Abencérages de Grenade et enfin Virgile, figuré par Beaulieu lui-même. Le grand ballet, qui, selon la tradition, achevait le tout, était une pantomine dansée, montrant comment les seigneurs de la cour portugaise de Jean le Bon défendaient l'honneur des dames contre des chevaliers anglais qui avaient voulu les serrer de trop près.

On ne peut rien imaginer de plus illogique, de plus contraire à l'esprit classique. Mais, au lieu de nous scandaliser de cet illogisme et de ce manque de goût, essayons de comprendre que, ce qu'on recherchait par de tels spectacles, c'était — outre la magnificence, la surprise et l'extrême variété des évolutions chorégraphiques — précisément l'illogisme, la libération momentanée non seulement des lois de fer de la réalité, mais aussi de celles de la logique poétique. Les guerriers rompus à l'art de la guerre qui composaient la plus grande partie du public lors du dernier ballet mentionné qui fut exécuté pour fêter le Traité de Westphalie, étaient certainement bien au fait de la réalité et de ses lois; Christine elle-même qui, la même année, avait fait venir Descartes pour apprendre de lui la philosophie, était,

malgré son tempérament inquiet, une femme à l'intelligence claire et logique (même si, selon Descartes, la logique n'était pas son fort). Tous ces gens voulaient se donner la joie de lancer par dessus bord tout raisonnement et toute rigueur. Il y a là une attitude qui, malgré moi, fait monter à mes lèvres le mot « surréalisme »; j'ai employé ce mot à propos du merveilleux des opéras de Quinault dans un article écrit avant cette introduction et qui sera reproduit par la suite. Je le retrouve dans un compte rendu spirituel de l'exposition de dessins de théâtre du XVI[e] et XVII[e] siècles, que le Musée National de Stockholm a organisé au Musée Carnavalet (1). M. M.-T. Maugis écrit ces lignes que je ne puis m'empêcher de reproduire : « *C'est une excellente occasion de voir encore une fois à quel point le Surréalisme du* XX[e] *siècle rejoint le maniérisme du* XVI[e] *siècle, sans qu'en aucune façon la réciproque soit vraie... Il s'agit là d'amusements et de jeux uniquement; toutes autres préoccupations plus profondes, souci de l'insolite, goût de l'étrange... semblent être minimes. Il s'agit bien de jouer — au sens théâtral d'abord, mais aussi au sens le plus primitif, le plus naïf; nous ne sommes pas tant dans le domaine des quêtes métaphysiques que dans les amusements des seigneurs de Cour, amusements aux allures sérieuses, guindées même, parce que loisir de gens bien nés.* ».

Ces réjouissances connurent leur plus haut degré de développement à la cour de Christine pendant les années qui suivirent immédiatement la paix de 1648 et au moment de son couronnement célébré en 1650. Deux des ballets de cour qui furent exécutés à cette dernière occasion — *Le vaincu de Diane* et *La Naissance de la Paix* — sont, pour plusieurs raisons, dignes d'une étude plus poussée.

Le Vaincu de Diane (appelé dans une version postérieure *La Diane victorieuse*, par allusion à la virginité de la reine), dont les vers ont été composés par Hélie Poirier, s'écarte de la règle du genre dans la mesure où une action dramatique relativement logique s'y déroule. Cupidon, à qui Diane a enlevé ses armes, obtient en échange le bouclier de la déesse et devient ainsi son fidèle servant. Quand deux satyres, irrités de le voir ainsi humilié, l'attaquent et lui enlèvent le bouclier, Cupidon en est si désespéré qu'il en perd la raison, ce qui donne lieu à une danse burlesque où Beaulieu déploie toute sa richesse d'imagination — les rôles toutefois sont confiés à des seigneurs. Ne sachant que faire, Vénus appelle Esculape qui guérit le malheureux par un

(1) *Arts* (Paris), 12 juin 1956.

mélange salutaire de vin et d'eau et le rend au service de la déesse. L'œuvre de Poirier n'a certes rien d'un chef-d'œuvre dramatique mais, en tant que drame dansé, elle occupe une place à part dans ce genre très particulier qu'est le ballet de cour.

Le second de ces ballets, *La Naissance de la Paix*, exécuté au château de Stockholm le 9 décembre 1649, est beaucoup plus remarquable, tant par le nom de son auteur que par son contenu. L'auteur n'est autre en effet que René Descartes, arrivé en septembre dans la capitale suédoise et logeant à l'ambassade française. Bien que sa collaboration à ce ballet ait laissé des traces dans les documents qui nous sont parvenus de cette époque, elle est cependant si peu connue que je m'y attarderai quelque peu.

Dès son arrivée, Descartes avait commencé à donner des leçons à la jeune reine, dont les connaissances philosophiques du reste ne lui firent pas grande impression; il la trouvait trop absorbée par d'autres occupations qu'il jugeait frivoles. C'est ainsi qu'il écrit le 9 octobre à la comtesse palatine Elizabeth : « *Cette grande ardeur qu'elle a pour la connaissance des lettres l'incite surtout maintenant à cultiver la langue grecque et à ramasser beaucoup de livres anciens; mais peut-être que cela changera* ». Il était pourtant d'autres occupations, plus frivoles encore, auxquelles Christine demanda à Descartes de participer. Adrien Baillet, dans la seconde partie de sa *Vie de Monsieur Descartes* (2), nous en informe dans les termes que voici : « *La Cour n'était occupée que des réjouissances qui s'y faisaient pour la paix de Münster, et la Reine qui voulut qu'il y jouât son rôle, voyant qu'elle ne pouvait obtenir de lui qu'il dansât des ballets, sut l'engager au moins à composer des vers français pour le bal* ». Le bal dont il est ici question est le ballet que nous venons de nommer. Mais Descartes fit plus encore. Il se mit à la composition d'une pièce, soit que la reine l'y ait invité, soit qu'elle fut seulement, ainsi que l'écrit Baillet « *l'un des fruits de l'oisiveté où la Reine le retint durant l'absence de l'Ambassadeur de France* (Chanut) *dont elle attendait le retour. La pièce est imparfaite et le quatrième acte ne paraît pas même achevé. Elle a tout l'air d'une Pastorale ou d'une Fable bocagère. Mais quoi qu'il semble avoir voulu envelopper l'amour de la Sagesse, la recherche de la Vérité et l'étude de la Philosophie sous des discours figurés de ses personnages, on peut dire que tous ces mystères seront assez peu important au Public, tant*

(2) Paris, 1691, p. 395.

qu'il jouira des autres écrits où M. Descartes s'est expliqué sans mystères». La comédie était en prose avec quelques passages en vers; Baillet la caractérise comme «*un peu mystérieuse, mais honnête et dans le goût des Anciens*». Baillet en possédait un exemplaire, mais ce témoignage précieux semble avoir complètement disparu. Quoi qu'il en soit, il ne semble pas que l'art dramatique ait, avec elle, perdu l'un de ses chefs-d'œuvre.

Albert Thibaudet qui, en collaboration avec l'érudit suédois, M. Johan Nordström, a édité et commenté, dans La Revue de Genève (3) le texte de *La Naissance de la Paix,* ne prise pas très haut les idées qui y sont exposées ni la poésie qui s'en dégage. Pourtant, de même que la plupart des historiens de la littérature suédoise, il croit que ces vers étaient destinés à être récités sur la scène. En réalité, comme nous l'avons dit, ils étaient seulement écrits pour les programmes que l'on distribuait aux spectateurs. Il faut sans doute chercher l'origine de cette erreur dans le fait que ces vers sont pratiquement tous écrits en style direct, exactement comme s'ils étaient mis sur les lèvres des personnages qui exécutaient le ballet.

Si la qualité des vers n'a rien d'extraordinaire, il en va autrement du contenu de l'œuvre qui, à ma connaissance, est unique en son genre dans l'histoire du ballet de cour français. Nous ignorons si Descartes en est personnellement responsable, et l'usage nous laisse dans l'incertitude : parfois, c'était la personne commandant le ballet qui en fixait l'intrigue, parfois c'était le maître de ballet ou même l'inventeur des machines. Il se pouvait aussi que le versificateur ait eu toute liberté. Ce fut certainement le cas d'Hélie Poirier pour *Le Vaincu de Diane,* bien que les scènes finales aient été modifiées au cours des répétitions et que l'édition ultérieure du livret ait été pourvue d'un texte explicatif en prose hâtivement composé.

Plusieurs indices nous portent à croire que Descartes a eu son mot à dire dans la composition de *La Naissance de la Paix.* Certes, les figures allégoriques qui représentent ou célèbrent la paix et ses bienfaits, Pax, Pallas, Victoria, les neuf Muses, les trois Grâces, l'Univers, etc..., sont le bien commun des ballets de cour et n'importe quel dilettante eût pu en faire usage. Il en va autrement des figures réalistes qui, ici, remplacent les antimasques ou épisodes burlesques traditionnels dans les ballets. Au lieu de satyres et de sauva-

(3) Mai 1920. Voir aussi, outre la biographie citée de Baillet (1691), l'article de Johan Nordström, *Cartesius och Kristinas omvändelse* (Descartes et la conversion de Christine), Lychnos, 1941, p. 277.

ges, au lieu de volontaires amoureux ou ivres, au lieu de commerçants et de cabaretiers joyeux et pittoresques, etc..., apparaissent la Terreur panique, des soldats estropiés ou en fuite, des pilleurs avides, des paysans ruinés contemplant leurs fermes en flammes. Quand on lit les poèmes magistraux et suggestifs où le poète suédois Georg Stiernhielm a librement interprété l'original de Descartes, on a l'impression de se trouver devant des visions des *Misères de la guerre* de Callot. Les gambades drôlatiques ont fait place à un amer réalisme dans la description des horreurs de la guerre, et le comique a disparu au profit d'un pathétique émouvant. Nous sommes en face d'une œuvre de propagande pacifiste qui rappelle les films du réalisme le plus crû qui ont suivi la dernière guerre. Cette réaction, du reste, peut se constater dans d'autres œuvres contemporaines : je pense par exemple au drame allégorique de Johann Rist, *Iren-Aromachie* (la lutte entre la Paix et Mars) de 163? et à sa *Das Friedewünschende Teutschland* (1647) où se manifestent non seulement l'amère expérience des champs de bataille mais aussi la lecture assidue des écrits sur la paix de Grotius et d'Erasme. Aucune de ces sources d'inspiration n'était inconnue de Descartes, le pacifique. Mais de là à proposer ces vérités dans une réjouissance de cour à un public où tant d'hommes venaient de passer par la guerre et en emportaient des souvenirs qu'ils ne pourraient plus oublier, il y avait une marge si vaste que, pour oser la supprimer, il fallait une audace qui nous surprend encore aujourd'hui.

Comment ces épisodes étaient-ils représentés sur la scène? La question est évidemment de toute première importance, mais nous n'avons, pour y répondre, aucune image et aucun écrit. Etaient-ils conçus dans l'esprit d'un humour amer ou bien gardaient-ils quelque chose de l'accent pathétique qui frappe surtout le lecteur moderne ? Notre ignorance est complète. Les seules images avec un motif du même genre, que j'aie pu découvrir dans les collections étrangères, sont celles des estropiés qui intervenaient dans *Le Ballet de la Nuit* de Bensérade, exécuté au Louvre en 1653. Ces images font partie d'un manuscrit richement illustré contenant ledit Ballet et conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Là, les estropiés sont revêtus de costumes aux couleurs claires et gaies qui prouvent que leur sort n'était nullement pris au sérieux. Il est vrai qu'ils attendent d'être plongés dans la source miraculeuse d'où ils vont ressortir guéris et sans mutilation. Ils n'ont pas la moindre parenté avec les blessés

de guerre représentés dans *La Naissance de la Paix* de Descartes.

Outre *La Naissance de la Paix,* Georg Stiernhielm, appelé le père de la poésie suédoise, a traduit *Le Vaincu de Diane.* Stiernhielm était non seulement un savant et un penseur, mais aussi un maître incomparable de la langue, qui sut donner à ses transcriptions des jeux chorégraphiques une force suggestive et une plénitude de son pour ainsi dire orchestral que l'original n'eut jamais. Il écrivit lui-même les vers d'un ballet, *Parnassus triumphans.* Ainsi donc, le ballet de cour français — ce genre très particulier et en général peu profond de l'art scénique, situé aux confins de l'art dramatique — a été l'occasion de quelques chefs-d'œuvres de la poésie classique suédoise qui trouvent encore leur place dans toutes les anthologies scolaires. Il importe toutefois de se rappeler que la valeur artistique propre du ballet résidait dans la chorégraphie, forme d'art souvent négligée par les historiens de la littérature, mais dont la renaissance actuelle contribue à faire comprendre l'originalité irréductible. Nous savons mieux, aujourd'hui, quelles possibilités d'expression caractérisent l'art du ballet et de la pantomime. Autant que nous puissions en juger par les images, il semble que ces ballets de cour aient connu eux aussi des réussites et que certains aient été des petits chefs-d'œuvre de rythme, de grâce et d'esprit. Certes, les danseurs étaient d'ordinaire des amateurs, pris dans les cercles de la cour, mais ces amateurs étaient soumis par les maîtres de ballet à une discipline très stricte; il nous est resté plusieurs lettres où les participants se plaignent vivement des exercices fatigants qui leur étaient imposés. De plus, les parties les plus difficiles étaient réservées au maître de ballet. A l'époque où les ballets que j'ai nommés étaient exécutés, la cour suédoise avait deux maîtres de ballet : Antoine de Beaulieu et Desonnes qui n'est guère connu par ailleurs. Comme exemple de leurs jeux chorégraphiques, citons le rôle du « poète castillan », affamé, maigre et misérable, si maltraité et méprisé par les hommes, qu'il est effrayé par son ombre, ce qui était représenté, sous forme de sketch, par une brillante pantomime des deux danseurs professionnels.

Certains ballets, nous l'avons dit, étaient donnés avec une grande magnificence sur une scène avec changements à vue; d'autres au contraire étaient plus ou moins improvisés sur une estrade dressée où bon semblait. Il vaut la peine de signaler deux ballets du type improvisé, à cause du motif qu'ils développaient chorégraphiquement : *Les Boutades* ou *Proverbes* (1650), dont le texte en prose est, pour le philo-

logue en quête d'expressions de l'époque, une véritable mine d'or, et *La Masquarade des vaudevilles* (non daté mais de la même époque) où les seigneurs de la cour tiennent les rôles des forains du Pont-Neuf. On y voit un Savoyard, son garçon, quatre enfarinés, deux charbonniers, Jean de Nivelle, le curé de Mole (?), sa filleule et son clerc, frère Frapart et la Feuillantine, le cadet la Gingeolle, Du Pont et la Guimbarde, les pèlerins de St Jacques, Jean de Vert Lenturlu et Robinette. Avec le grand ballet (ballet final) exécuté par des farceurs français et italiens, un récit aux Dames était chanté par Godeno. Je laisse aux spécialistes le soin d'identifier tous ces personnages.

Malgré les relations intimes entretenues par Christine avec les hommes de lettres français, rien n'indique, qu'à l'époque où elle régnait en Suède, elle ait eu le moindre contact avec le théâtre classique qui venait de faire son entrée triomphale en France. Elle ne devait s'intéresser à ce théâtre qu'au temps de son exil volontaire, par exemple, lorsqu'elle fit du tragédien Gabriel Gilbert son secrétaire particulier. Par la biographie de Tristan l'Hermite, écrite par N. M. Bernardin, nous savons seulement que Tristan essaya d'être attaché à la cour de Stockholm, mais en vain (4).

La première tragédie française (si l'on fait abstraction des traductions hollandaises dont nous avons parlé) fut représentée en Suède sous des formes très spéciales. C'était le cercle des jeunes et joyeux familiers d'Amélie Königsmark et de sa célèbre sœur Aurore — la future maîtresse d'Auguste de Saxe et mère de Maurice de Saxe. Pour varier leurs divertissements, ces jeunes aristocrates décidèrent de représenter au château de Stockholm, en 1684, l'*Iphigénie* de Racine; tous les rôles en seraient tenus par des dames de l'aristocratie, comme ce devait être le cas, dans la suite, pour *Esther* et *Athalie* qui eurent leur première à Saint-Cyr. Cette représentation marque une date importante dans notre histoire du théâtre : elle remporta un grand succès, provoqua des poèmes admiratifs de la part de plusieurs forgerons de rimes et Charles XI lui-même, si peu épris de théâtre, s'y laissa traîner. A peu près au même moment apparaissent les comédies de Molière, traduites en allemand et exécutées par les troupes ambulantes allemandes.

De 1686 à 1689, une troupe d'amateurs, composée d'étudiants d'Upsal, joua régulièrement au théâtre de Lejonkulan. Ces jeunes gens écrivaient aussi des pièces qu'ils représen-

(4) Paris, Picard, 1895.

taient eux-mêmes et qui suivaient de près ou parfois répétaient en traduction des modèles français. C'est ainsi que date de cette époque une traduction de l'*Esther* de Racine, due à Göran Josua Törnqvist qui devint un célèbre architecte, fut annobli sous le nom d'Adelcrantz et eut pour fils l'architecte encore plus fameux du théâtre de Drottningholm. D'ordinaire, les auteurs de ce groupe d'étudiants adoptent un style intermédiaire entre celui des troupes ambulantes et celui des classiques français.

Stockholm eut une troupe professionnelle permanente lorsque Charles XII, sur les instances de l'architecte et grand maréchal de la cour Nicodème Tessin le jeune fit venir en 1699 une troupe française dirigée par Claude Guillemois de Rosidor. Cet acteur, bien connu dans l'histoire du théâtre français, était le fils de Jean Guillemois de Rosidor, qui, en 1669, à Copenhague, fut le chef de la première troupe française faisant une tournée en Scandinavie. Depuis longtemps, Tessin avait essayé d'obtenir du roi la permission d'engager une troupe française à Stockholm. La première fois qu'il en est question, c'est dans une lettre qu'il écrivait le 3 août 1698 au résident suédois à Paris, Cronström. La correspondance échangée entre ces deux hommes est notre principale source d'informations non seulement en ce qui concerne la troupe de théâtre, mais également les relations entre Tessin et les artistes français en général (5). Comme j'ai l'intention de revenir, dans un ouvrage d'ensemble, sur cette correspondance et sur l'histoire de la troupe française en Suède, je me bornerai ici à signaler les faits les plus importants. Au reste, l'essentiel sur la composition de la troupe de Rosidor et sur ses années de séjour en Suède sont accessibles au public français par la traduction d'un extrait des *Anteckningar om Stockolms teatrar*, de C.F. Dahlgren (Stockholm 1864), que Jean Fransen a fait traduire et a inséré dans son ouvrage *Les comédiens français en Hollande au* XVIIe *et* XVIIIe *siècles* (6). Ce même ouvrage a été utilisé par Max Fuchs pour son *Lexique des comédiens au* XVIIIe *siècle* (7).

La troupe de Rosidor arriva de Metz à Stockholm dans l'automne 1699 et joua d'abord au théâtre du château royal, sur lequel je reviendrai dans un prochain article, puis dès le début de l'année suivante au théâtre public que Tessin avait fait installer dans un Jeu de Paume voisin du château et

(5) Un résumé de ces relations est actuellement préparé par M. R.-A. Weigert et M. Carl Hernmark.
(6) Paris, 1925.
(7) Paris, 1944.

dont les comédiens devaient eux-mêmes fournir l'équipement scénique. Cronström s'était donné une peine extrême pour satisfaire les désirs du roi et de Tessin. C'est seulement en avril que le roi s'était enfin décidé et, comme les contrats allaient d'une fête de Pâques à la suivante, il fallait se hâter. Cronström écrivit donc aux troupes de Strasbourg, Lyon, Bordeaux, Bruxelles, Tours, Nantes, Rouen, La Haye, et Saint-Omer; il en reçut de longues réponses détaillées dont la plupart sont malheureusement perdues. La troupe de Metz, pour laquelle il se décida, et dont le chef, Rosidor, avait débuté à la Comédie-Française après le départ de Baron mais n'avait pas été reçu, était, s'il faut en croire Daniel Cronström, une bonne troupe : Rosidor était un bon acteur, pas meilleur pourtant que les meilleurs de ses camarades. Il devait bientôt se révéler comme un être insupportable et brutal qui, un jour, dégaîna son épée contre l'un de ses collègues au Billard français de la ville et le blessa très grièvement, après avoir, il est vrai, été attaqué par lui dans la cour et en avoir reçu des coups de bâton sur la tête. Une autre fois, ce fut encore pire. Il mit à mal, et presque à mort, le serviteur que son propriétaire lui avait envoyé dans l'espoir — combien déraisonnable ! — que Rosidor lui verserait le montant de son loyer. En certaines occasions, Rosidor voulut tenter sa chance comme auteur dramatique; il écrivit, pour fêter la victoire de Narva, une longue comédie extrêmement diffuse et pratiquement illisible, *Les Valets de chambre nouvellistes.* Mais, s'il était mauvais auteur, il était, nous l'avons dit, un bon acteur, surtout dans le genre comique. Cronström savait ce dont il parlait : il l'avait fait venir chez lui à Paris et avait récité avec son hôte de longues scènes extraites de diverses pièces.

Sa femme, qu'il traitait avec sa brutalité coutumière, était spécialisée dans le rôle des reines mères, mais jouait aussi les grands rôles tragiques de Phèdre, Cornélie, Médée, etc... Son père, nommé Troche mais qui se faisait appeler Troche de Rosidor, était, par contre, une nullité et fut renvoyé après une année. De réputation détestable était Louis Pelletier qui, pour sa mauvaise conduite, fut obligé de partir après sa première année de service. Un autre membre de la troupe, Belleville de Foy, nous est surtout connu par les innombrables procès auxquels il fut mêlé. Il semble que la chanteuse Marie Aubert ait été excellente, de même que la basse Chantreau et Jean-Pierre Duchemin dont il ne nous est parvenu que des louanges. Le meilleur de tous les acteurs était, de l'avis unanime, le comique Toubelle. Il jouait entre autre Arlequin de façon supérieure. Comme, en 1703, il

n'avait pas encore payé sa quote-part des frais occasionnés par l'aménagement scénique du Jeu de Paume, il dut, lui aussi, prendre le chemin du retour. Il semble pourtant que la véritable cause de son départ soit à chercher dans les difficultés que lui causa sa femme, la frivole Catherine, qui avait dû quitter Stockholm dès l'année précédente. Toubelle se rendit alors à Copenhague où il mourut bientôt. En tout, la troupe comprenait à son arrivée sept acteurs, six actrices, quatre chanteurs, cinq danseurs et une danseuse. Plusieurs membres de la troupe employaient aussi leurs enfants pour de petits rôles.

Pour remplacer les partant, le roi — qui, tout en guerroyant, veillait de loin sur sa troupe de théâtre — fit venir de Bruxelles, par l'intermédiaire de Tessin, François de la Traverse, sieur de Sevigny avec ses deux fils, ainsi que la chanteuse Renault; de Copenhague arriva Charles-Louis Versigny, dont la spécialité était les rôles de niais. Mlle Renault joua les rôles de maîtresses. Après la disparition de Toubelle en 1703, on engagea à La Haye un acteur que l'on nous dit de talent, Jacques de la Roche.

Coup sur coup, le contrat est prolongé. Mais la position des comédiens ne fait qu'empirer. Ni la cour, ni la ville ne les soutient, de sorte que Tessin, d'abord plein d'enthousiasme, est excédé par leurs extravagances. C'est le roi qui, constamment, intime l'ordre de les réengager, car il veut maintenir un bon moral à la cour de Stockolm. Les deux dernières années du séjour de la troupe — dissoute définitivement en 1706 — les acteurs sont devenus si peu nombreux qu'il leur est difficile de présenter un répertoire normal.

Si Tessin se fatigua de la troupe française, c'est certainement moins à cause de la médiocrité de leurs prestations que par suite des cabales constantes et des plaintes sans cesse renouvelées de leurs créanciers de Stockholm. Les acteurs étaient incapables de s'adapter à la vie bourgeoise de la grande ville de Stockholm, alors en état de guerre et où ils ont dû se sentir infiniment abandonnés. Déjà avant leur arrivée, c'étaient des êtres inquiets, sans racines, et exclus de tous les milieux respectables. Il n'est pas étonnant qu'ils se soient rebellés contre une société qui ne voulait voir en eux que des farceurs à gage et qu'ils aient vécu leur vie à leur façon, laquelle — nous en avons donné quelques preuves assez éloquentes — n'était pas des plus recommandable. Plus ils vivaient en marge de la communauté, plus les bourgeois se sentaient le droit de les mépriser. A cette difficulté d'adaptation s'ajoutait leur incapacité à s'entendre entre eux et leurs querelles perpétuelles. Mais en ceci non

plus il ne faut pas les juger trop sévèrement : leur vie était dure et devait les rendre durs. Alors qu'ils devaient dispenser la joie et contribuer aux festivités, leur vie privée n'était qu'une misère sans issue. Le contraste entre le monde d'illusion où, en tant qu'artistes, ils vivaient comme des rois et des princesses, et la triste réalité qui les maintenait dans le besoin, dans les dettes non payées, dans une misère infinie, ce contraste était par trop criant. Il eût fallu des nerfs d'acier pour résister à ces brusques et perpétuels va-et-vient au cours des années entre ces deux mondes aussi distants l'un de l'autre que le raffinement de la culture et des sentiments dans Racine et la grossièreté de la vie de cabaret dans les ruelles du Stockholm de Charles XII.

Quoi qu'il en soit, ces bouffons, abandonnés des dieux et des hommes, ont servi de trait d'union entre l'une des formes de poésie les plus pures et les plus nuancées du monde et une culture spirituelle suédoise qui, juste à ce moment, attendait une impulsion du dehors et était mûre pour la recevoir. Si la guerre et des difficultés de tout genre s'interposèrent et diminuèrent l'effet de leur présence, on ne peut certes le leur reprocher. De toute façon, leur travail ne fut pas sans laisser de traces.

Leur répertoire — ou plus exactement le répertoire qu'au moment de leur engagement ils s'offrirent à jouer et dont nous ne savons guère dans quelle mesure il fut réalisé — était réellement magnifique. Racine y est représenté avec 7 tragédies et son unique comédie, Pierre Corneille avec 9 tragédies, Molière avec 14 comédies et comédies-ballets. Les pièces de Regnard, qui venait de commencer sa carrière théâtrale, sont toutes inscrites sur leur liste. Parmi leurs auteurs tragiques on note encore Campistron, Rotrou, Pradon, Thomas Corneille, Longepierre, et parmi les auteurs comiques Hauteroche, Montfleury, Baron, Poisson et, tout particulièrement, Dancourt. A ces nombreuses pièces s'ajoutaient des extraits de divers opéras. Il n'y a évidemment rien à reprendre à un tel répertoire et s'il ne fut pas exécuté en entier, ce ne fut pas la faute des acteurs mais celle du public suédois.

III

XVIII[e] SIÈCLE : Première tentative pour un Théâtre Royal Suédois. — Jacques Marie Boutet de Monvel et le répertoire français : Corneille, Racine, Molière, Regnard, Fabre d'Eglantine, Colin d'Harleville. — La troupe suédoise de Petter Stenborg. Gustaf Johan Ehrensward. — L'opéra *Gustave Vasa*. — Gustave III,

auteur-acteur. — Le Théâtre privé de Stockholm "citadelle de l'opéra-comique français". — "*La lumière magique de l'époque Gustavienne*". — Gustave III et la puissance politique du Théâtre.

Après 1706, la longue guerre mit Thalie en fuite pour une quinzaine d'années, mais à peine la paix eut-elle été conclue que les troupes étrangères vinrent de nouveau frapper aux portes. Pour l'anniversaire du nouveau roi Frédéric de Hessen, le 17 avril 1721, des amateurs de la cour donnèrent *Le Joueur* et *Attendez-moi sous l'orme;* dans cette dernière pièce, Carl Gustav Tessin, le fils de Nicodème Tessin, plus connu en France que son père, et qui devint ambassadeur et président du Conseil, tint le rôle de Pasquin. En outre, le même Carl Gustav dansa avec sa sœur dans le ballet de *La Noce de Village,* qui avait été composé par le maître de danse Jean-Baptiste Landé dont le rôle par la suite allait être de tout premier plan. En 1723 en effet Landé obtient la permission de faire venir de La Haye à Stockholm une troupe française d'opéra au complet. Elle avait à son répertoire des œuvres aussi imposantes que le *Roland* de Quinault-Lully, et l'*Ajax,* de Menesson-Bertin. Grâce à une remarque de Voltaire, qui avait vu cette compagnie l'année précédente à La Haye, nous pouvons nous faire une idée de la qualité des acteurs. Hélas, ils sont, d'après Voltaire, détestables, et le résultat n'était guère meilleur dans les drames parlés, A propos de leur *Cid,* Carl Gustav Tessin écrit que *le jeu ne valait pas les chandelles.* L'année suivante, Landé fit venir de nouveaux acteurs et resta en Suède jusqu'en 1727. Parmi les noms de ces acteurs, j'en retiendrai ici un seul, celui de Mlle Langlois dont le mari devait occuper dans l'histoire du théâtre suédois une place éminente : c'est lui qui. dix ans plus tard, après que Stockholm eut principalement reçu dans l'entretemps des troupes allemandes, devint le chef du Théâtre Royal Suédois, notre premier théâtre pour professionnels, fondé cette année-là avec l'aide de Tessin et d'autres seigneurs de la haute aristocratie.

Les débuts de ce théâtre furent brillants : on commença par jouer une pièce suédoise originale du comte Carl Gyllenborg, *Le petit maître suédois,* un équivalent de *Jean de France* du danois Holberg, auteur qui allait être, du reste, fréquemment joué à Stockholm. D'autres personnages de distinction se mirent à écrire, pour ce théâtre, des pièces d'inégale valeur, entre autres le comte Erik Wrangel, qui, de même que Carl Gyllenborg, avait été diplomate à Londres, ce qui n'est pas sans avoir influencé leurs compositions. Le grand maître littéraire de cette génération, Olof von Dalin,

composa lui aussi, à partir de 1737, des pièces pour le Théâtre Royal, une tragédie et une comédie, qui suffisent à prouver que sa vocation réelle n'avait que très peu à voir avec le théâtre.

Malgré la bonne volonté dont firent preuve ses fondateurs, les acteurs de valeur étaient encore rares. Le public aristocratique s'en détourna bientôt. La cour n'accorda jamais de subsides et l'assistance se composa uniquement de petits bourgeois qui appréciaient les spectacles et maintinrent le théâtre en activité jusqu'en 1754. Le répertoire était le répertoire français courant à l'époque. Les comédies étaient assez bien exécutées mais les pièces sérieuses dépassaient les forces des acteurs. Ils ont pourtant eu le mérite de proposer un choix de pièces d'une réelle tenue. Si le résultat ne fut pas des meilleurs, la faute en revient pour une bonne part à l'incompétence du directeur français, qui lui aussi cependant lutta vaillamment à sa place.

Entre temps, à la cour du jeune prince héritier, les amateurs jouaient avec enthousiasme des pièces françaises. Adolphe-Frédéric de Holstein-Gottorp avait été choisi en 1743 pour la succession au trône et il avait épousé en 1744 la géniale et spirituelle Louise Ulrique, sœur de Frederic II de Prusse, qui, à la cour de son frère, avait fait la connaissance de Voltaire et que Voltaire a célébrée dans plusieurs poèmes. Une fois monté sur le trône, Adolphe-Frédéric, en plein accord avec son épouse, put réaliser enfin un rêve longtemps caressé : celui d'attacher à la cour une troupe d'acteurs français.

Les premiers engagés, dont les plus remarquables furent des membres de la famille Dulondel, vinrent de Copenhague. Sur la scène publique du Jeu de Paume, pendant la saison de 1753-4, la nouvelle troupe alterna avec la troupe suédoise de Langlois qui, incapable de résister longtemps à la concurrence, dut se scinder en deux, quitter la capitale et faire des tournées en province. La troupe française elle-même fut amenée au bord de la ruine par son adjudicateur, un certain baron Hastfehr qui, alors, se rendit aux îles Féroë où il se voua à l'élevage des moutons, profession pour laquelle il semble avoir été plus qualifié !

La direction de la troupe française fut alors confiée aux surintendants Adelcrantz et Cronstedt et la cour accorda d'importants subsides. Jusqu'à la mort d'Adolphe-Frédéric (1771), le théâtre français fut le *seul* théâtre fixe de la capitale et son influence sur la vie culturelle suédoise fixe ne peut donc être exagérée. Cette fois, il avait trouvé un public hautement cultivé, tant dans l'aristocratie que dans la haute bour-

geoisie, en mesure d'assimiler vraiment les valeurs artistiques et intellectuelles qu'il dispensait si généreusement. Nous ne pouvons ici entrer dans le détail de la composition et de l'histoire administrative de la troupe. Disons simplement que celle-ci fut encore renforcée par la suite et en vint à comprendre un très grand nombre de membres.

Pour le grand public, la troupe jouait pendant les trois saisons — printemps, automne et hiver — deux ou trois fois par semaine; elle donnait en outre des représentations à la cour, surtout quand celle-ci séjournait aux châteaux de plaisance de Drottningholm et d'Ulriksdal où Adelcrantz avait construit les beaux théâtres dont je reparlerai dans un prochain article. Nous connaissons jour par jour l'activité de la troupe française à Stockholm par le journal d'Adelcrantz; outre les tragédies et comédies courantes, celles de la Comédie- Française à la même époque, on y entendait nombre d'œuvres de musique dramatique, du genre que l'invasion des Bouffons à Paris vers le milieu du siècle avait alors mis à la mode : pièces avec chants, évoluant — avec l'importance toujours croissante accordée à la partie chantée — vers l'opéra-comique. Le drame bourgeois est également représenté de bonne heure avec, par exemple, *Le Père de famille* de Diderot et *Eugénie* de Beaumarchais. Mais c'est surtout la pièce avec chants qui a marqué la vie culturelle suédoise; c'est là que notre poète le plus génial du XVIII[e] siècle, Carl-Michael Bellman, a trouvé tant de ses mélodies qui, aujourd'hui encore, sont connues de tous les Suédois.

Malgré les qualités indéniables de cette troupe et malgré sa propre culture française, Gustave III qui, dans une loge de théâtre, à Paris, avait appris la mort de son père, survenue le 12 février 1771, décida immédiatement après avoir pris le pouvoir, de renvoyer les acteurs. Avant d'exposer la façon dont il la remplaça, je voudrais dire quelques mots de la nouvelle troupe française que le roi fit venir en Suède en 1781 et qu'il garda à Stockholm jusqu'à sa mort en 1792.

La personnalité dominante de l'ensemble ainsi que son chef fut, jusquen 1786, l'acteur et auteur Jacques-Marie Boutet de Monvel dont Talma disait : « *c'est lui qui m'a appris à parler* », et que Lekain, dans un accès de colère décrivait par ces mots : « *cet homme ne joue pas une pièce, il hypnotise le public* ». Un curieux hasard — l'annonce erronée de sa mort qui provoqua dans les journaux français une série d'articles nécrologiques — fait que nous connaissons assez bien, avec ses qualités et ses défauts, les caracté-

ristiques de son jeu. C'est à cette occasion, soit dit en passant, que Monvel eut ce mot que Mark Twain, en le reprenant à son compte, devait rendre célèbre : « *La nouvelle de ma mort est une exagération évidente* ».

Le répertoire de la troupe de Monvel, extrêmement riche, comprenait des pièces anciennes et nouvelles. Plutôt que de m'attarder ici à l'histoire de l'ensemble, je ferai quelques remarques sur la composition du répertoire des troupes françaises, tout particulièrement des deux dernières troupes dont il a été question, celles d'Adolphe-Frédéric et de Gustave III, qui ont été les plus marquantes (8).

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'*énorme* quantité de pièces représentées. Le public auquel le théâtre français s'adressait n'était pas fort étendu — n'oublions pas que Stockholm n'avait alors que 75.000 habitants — mais il n'en était que plus fidèle. La famille royale et la cour venaient en tête, et c'était un devoir social que de suivre leur exemple. Il fallait par conséquent jouer toujours de nouvelles pièces, et chaque représentation comportait deux œuvres, une grande et une petite. Même une œuvre à succès, comme le *Tancrède* de Voltaire, ne fut joué de 1761 à 1770 que douze fois, ce qui est un des nombres les plus élevés qui aient été enregistrés. On juge par là de quel enrichissement intellectuel et sensible le public était redevable à ce qu'il appelait la Comédie-Française de Stockholm !

Le second trait remarquable du répertoire est sa composition. On le comprendra parfaitement en parcourant les titres de pièces jouées à Stockholm pendant la dernière saison d'hiver, de janvier 1792 au 16 mars de la même année où l'on jouait *Les Folies amoureuses* de Regnard, c'est-à-dire la pièce la plus gaie et la plus insouciante de tout le répertoire français, après laquelle Gustave III se rendit à un bal masqué où il devait être touché à mort par la balle d'un conjuré.

Pendant ces quelques semaines, au rythme de deux soirées par semaine, on ne représenta pas moins de cinquante pièces, grandes et petites, qui couvrent cent cinquante années d'histoire dramatique, depuis la *Mort de Pompée* et le *Menteur* de Pierre Corneille jusqu'aux *Châteaux en Espagne*, de Colin d'Harleville et au *Philinte de Molière*, de Fabre d'Eglantine (premières à Paris, respectivement en 1789 et

(8) Pour le répertoire lui-même, je renvoie à mon étude qui est actuellement en cours d'impression : *Fransk teater* à Stockholm. Repertoarlistor, accessoarjournal, etc. Elle sera suivie d'un ouvrage sur l'ensemble des troupes françaises à Stockholm au XVIII[e] siècle.

1790). Ces mêmes mois on joua quatre comédies de Molière, dont *Tartuffe* et *L'Etourdi.* C'est là un bon exemple de la logique qui présidait à la composition du répertoire de toutes les troupes françaises que la Suède a eues pendant le XVIII[e] siècle; il illustre, plus clairement encore que celui du Théâtre Français de Paris, une caractéristique plus générale encore : la rapide élimination des succès éphémères et le maintien prolongé des œuvres de valeur. Celles-ci, à leur tour, sont présentées en alternance avec les nouveautés qui subissent bientôt la même épreuve éliminatoire. En quelques courtes semaines, le public pouvait ainsi parcourir, couche après couche, cent cinquante années d'art dramatique et prendre contact avec les diverses composantes de la vie culturelle de chacune des époques reflétées par les œuvres. Ceux que nous appelons les classiques, Corneille, Racine, Molière, n'étaient pas regardés comme des classiques mais comme des auteurs contemporains. Pour Molière, on ne prenait pas de costumes, mais on jouait avec les habits du temps. Quant aux tragédies, on ne visait pas à une mise en scène qui fût au moins relativement conforme à la réalité, on les situait éternellement dans le même palais à volonté ou dans le camp de guerre qui leur servait de cadres depuis les environs de 1640.

Quelle image frappante un tel répertoire ne donnait-il pas de l'unité, de la richesse et de la diversité de deux siècles de culture ! Il existait entre ces différentes pièces comme un dialogue où les voix de la génération de Corneille s'unissaient à celles de la suivante, et ainsi de suite jusqu'aux approches de la Révolution, puisque aussi bien nous savons que Fabre d'Eglantine, secrétaire de Danton, en fut une figure de proue, de même que Collot d'Herbois, célèbre lui aussi durant la Terreur, dont une pièce, une mauvaise pièce du reste, était inscrite au répertoire de la troupe de Stockholm. On peut aussi regarder la comédie de Fabre d'Eglantine, *Le Philinte de Molière,* comme un résumé frappant de ce dialogue entre les générations. L'auteur s'en prend au faux idéal que, suivant en cela Rousseau, il attribue à Molière, idéalisant le trop conciliant Philinte; il attaque en même temps l'optimisme égoïste et l'insensibilité au pathos social de l'époque qui entachent, selon lui, la pièce, en fait si innocente, de Colin d'Harleville.

A l'époque gustavienne, la « comédie » française n'est pourtant pas — tant s'en faut — la seule manifestation de la vie théâtrale. Le grand mérite de Gustave III dans le domaine dramatique, se situe même sur un tout autre plan, à savoir, dans la création d'une culture théâtrale nationale.

Au moment où il monta sur le trône et quand il eut congédié la troupe française, il n'y avait, à une exception près — dont je vais parler tout à l'heure — aucun théâtre. A sa mort, en 1792, pour les 75.000 habitants de Stockholm, il n'existait pas moins de quatre théâtres, tous en pleine activité et présentant des pièces d'une haute qualité et admirablement jouées : l'Opéra, les théâtres dramatiques français et suédois, et enfin une scène privée qui était principalement consacrée à la comédie et aux opéras-comiques.

Certes, en 1737, nous l'avons vu, une première tentative de création d'un théâtre national avait été faite, mais elle avait échoué. Pourtant, une dizaine d'années plus tard, nous retrouvons à Stockholm quelques membres de la troupe suédoise sous la direction de Petter Stenborg. Mais la pauvreté et le manque d'encouragement avaient obligé ces acteurs à abaisser encore le niveau de leur art. Si quelque personne « de condition » se rendait à la comédie suédoise, placée dans un misérable grenier de la vieille ville, c'était pour s'y moquer cruellement de la balourdise plébéienne. Pourtant le roi ne voulut pas condamner cette troupe sans l'avoir entendue, et le 11 mars 1772 Petter Stenborg fut invité à se présenter avec ses acteurs au Jeu de Paume pour y exécuter, en présence de la famille royale, *les Ménechmes,* de Regnard, ainsi qu'une petite pièce, les deux œuvres naturellement en suédois. Le roi les écouta avec bienveillance mais comprit tout de suite que l'avenir du théâtre suédois ne pouvait dépendre de Stenborg et de ses associés.

Un long chemin restait à parcourir et bien des obstacles à vaincre. Un décret royal ne suffit pas à créer un théâtre national dont on veut obtenir de grands résultats culturels. Dans son *Histoire de l'origine du théâtre suédois,* écrite en 1777, année où il quitta son poste, Gustaf Johan Ehrensvärd, premier chef du Théâtre Royal Suédois, a dépeint, de façon saisissante, les difficultés et les épreuves de tout genre que le roi et ses hommes de confiance eurent à surmonter dès le premier moment. Tout ce que la troupe française avait laissé après elle, à part les dettes et quelques balletistes convenables, était un public exigeant, habitué au répertoire français de tragédies, de comédies et de pièces avec chants dont la qualité était supérieure et les exécutants des acteurs rompus au métier. Il ne fallait donc pas songer à leur donner comme successeurs des hommes de la taille de Stenborg, d'autant plus que le répertoire dramatique suédois, soit en pièces originales, soit en traduction, ne contenait aucune œuvre jouable.

Après mûre réflexion, écrit Ehrensvärd, on se décida à commencer par où d'autres nations avaient terminé : par un Opéra. L'entreprise était osée puisque, seules parmi les grands pays de culture, l'Italie et la France avaient un opéra national, mais elle réussit. Le 24 janvier 1773, pour le 27e anniversaire de la naissance du roi, le Théâtre Royal Suédois pouvait, au Jeu de Paume, situé à Slottsbacken, et récemment restauré par Jean-E. Rehn, présenter pour son inauguration un opéra suédois, exécuté par des artistes suédois et avec de splendides décors. Le titre de l'opéra était *Thétis et Pélée;* le texte en avait été rédigé, d'après un plan du roi, par l'échevin de Stockholm Johan Wellander, et la musique en avait été demandée à Francesco Uttini, maître de chapelle italien, fixé en Suède depuis 1754 et dont le style était aussi italien que le nom.

L'enthousiasme éveillé dans le public par *Thétis et Pélée* fut délirant, Il ne fallut pas longtemps pour que des drames musicaux d'une valeur plus profonde fussent joués dans le nouvel Opéra. Dès le troisième programme nous trouvons *Orphée et Eurydice* de Gluck, une œuvre où le compositeur et le librettiste, s'opposant consciemment à la faiblesse dramatique de l'opéra baroque, ont cherché à hausser le drame musical au niveau élevé qu'il avait connu à la Renaissance. Les opéras de Gluck allaient peut à peu devenir la partie stable du répertoire de l'Opéra de Stockholm; ils devaient être célébrés par des défenseurs dévoués dans les cercles artistiques et littéraires, en particulier par Kellgren, et trouveraient d'éminents interprètes vocaux dans Caroline Müller, Francisca Stading, Christoffer Karsten et bien d'autres qui durent leur réputation à la manière de chanter les opéras de Gluck. C'est aussi sur le style de Gluck que se modèleront les meilleures « tragédies lyriques » qui n'allaient pas tarder à germer sur la terre suédoise. Pour la plupart de celles-ci, le roi lui-même proposera le plan qu'il demandera ensuite aux meilleurs poètes gustaviens de développer : Adlerbeth, Kellgren, Léopold. Mais Gustave eut moins de succès du point de vue purement musical; comme compositeurs, il dut toujours faire engager des étrangers, qu'il sut, heureusement, choisir avec discernement et pour leur seul talent : J.G. Naumann, J.M. Kraus, l'abbé Vogler.

En 1772 déjà, Gustave III avait songé à un opéra dont les motifs seraient fournis par la guerre de libération entreprise par Gustave Vasa. Mais aucun des textes rédigés selon son plan ne lui avait plu. Loin d'abandonner l'idée, il retravailla son plan à plusieurs reprises et eut finalement la chance de découvrir trois hommes qui, chacun en son

domaine, étaient des collaborateurs idéaux et devaient créer, avec le roi, une synthèse scénique de tous les arts, comme le théâtre suédois n'en avait jamais eue et comme il n'en a plus guère connue par la suite. Ces trois hommes étaient Johan Henrik Kellgren, qui mettait en vers magnifiques les dialogues et les textes des arias, Johann Gottlob Naumann, qui revêtait ces textes d'une musique tantôt délicate et mélodieuse, tantôt pleine d'énergie et descriptive, et enfin l'artiste peut-être le plus original de tous, le Français Louis-Jean Desprez, l'incomparable auteur des décors.

Avec *Gustave Vasa,* le roi avait vu ses idées les plus hardies complètement réalisées. Son opéra avait été un immense succès. D'une part, il s'était approprié dans une très large mesure tous les moyens d'expression de l'opéra baroque, bénéficiant d'une surabondance de sons et de couleurs pour laquelle on avait utilisé non seulement les meilleurs chanteurs, choristes et danseurs de l'institution, mais aussi les machines les plus ingénieuses pour les constants changements de scène et les apparitions de divinités allégoriques, d'autre part il avait contribué à la diffusion d'un idéal patriotique voulu par le souverain et avait été, au sens étymologique du terme, un *drame* et pas seulement un opéra.

Il faut pourtant reconnaître que, pendant la première partie du règne de Gustave III, le théâtre parlé fut moins bien partagé que le roi ne l'aurait voulu et qu'il ne l'avait été à l'époque d'Adolphe-Frédéric. La cause de cet échec relatif est déjà connue : le manque de bons acteurs suédois. On essaya sans doute plus d'une fois, mais sans grand succès, de faire jouer par des artistes de l'Opéra, des tragédies françaises, traduites ou remaniées. Il ne restait donc plus à Gustave qu'à suivre l'exemple donné par Louise-Ulrique avant l'arrivée de la troupe française : former un petit groupe d'amateurs jouant, dans les milieux de la cour, des pièces prises au répertoire français. Le roi, avec ses frères et sœurs, prit une part active à ces jeux dramatiques qui, en certaines occasions, lors de quelques séjours traditionnels au château de Gripsholm en 1775 et 1776, les enthousiasma jusqu'au délire. C'est ainsi qu'à la nouvelle année 1776, en quinze jours, le roi tint lui-même les rôles principaux de cinq tragédies, comprenant en tout près de 2.500 alexandrins, plus les rôles principaux de plusieurs comédies, ce qui, à tout le moins, prouve l'excellente mémoire de Gustave. Pourtant, on lui représenta que la dignité royale était peu compatible avec les costumes du théâtre et, à partir de 1776, il cessa de paraître sur la scène.

Son intérêt pour le drame sérieux sans autre but que littéraire ne le quitta jamais. La seule difficulté était de découvrir des interprêtes qualifiés. Pour en obtenir, il recourut à deux moyens. Tout d'abord, il fit venir en 1781, comme nous l'avons exposé, la troupe française de Boutet de Monvel, puis s'efforça de mettre sur pied un théâtre dramatique suédois.

Outre l'apport intellectuel et artistique que la présence du théâtre français au Jeu de Paume signifiait pour la capitale suédoise, il faut mentionner l'influence indirecte de cette présence sur l'avènement d'un théâtre proprement suédois. Comme on le constate dans leurs œuvres, les auteurs nationaux sont venus chercher des leçons auprès des dramaturges français, et c'est à l'école des acteurs français que s'est formée la première génération d'acteurs suédois. La solide base technique des troupes invitées allait soutenir, pour de longues années, le jeune théâtre dramatique de la Suède.

Avant d'inaugurer, sur le modèle français, une scène dramatique nationale, Gustave III avait encore bien des efforts à fournir. Notre théâtre souffrait non seulement de la pénurie d'acteurs mais de celle d'œuvres dramatiques suédoises d'une valeur littéraire suffisante. A ce dernier défaut le roi voulut aussi porter remède. Pour un cercle d'amateurs de la cour, en partie ceux-là qui précédemment avaient joué la comédie française mais qui étaient maintenant groupés sous le vocable éloquent « Société pour l'amélioration de la langue suédoise », Gustave écrivit quelques petites pièces dramatiques — évidemment sur des thèmes extraits de l'histoire suédoise — qu'il fit représenter vers 1780 sur les théâtres des châteaux. Sans doute, ne satisfont-elle guère les exigences de notre époque en fait de vérité psychologique, mais elles sont écrites avec un sens réel des possibilités scéniques et pleines de tension dramatique. Vivantes et animées, elles constituent de petites images historiques d'un genre tout nouvau qui annoncent à leur façon les pièces à intrigues de Scribe.

Plusieurs de ces compositions royales, *La Reine Christine*, *Gustave-Adolphe* et *Ebba Brahe* — toutes deux mises en vers par Kellgren et la seconde mise en musique par l'abbé Vogler — le drame bien composé *Helmfelt* et surtout la comédie animée *Siri Brahe et Göran Gyllenstierna* ont été inscrites au répertoire jusque bien avant dans le XIX[e] siècle.

En 1787 enfin eut lieu la première tentative pour fonder une nouvelle scène de théâtre parlé suédois, non point certes

une scène officiellement appelée royale mais jouissant pourtant de la protection du souverain. Le roi nomma comme directeur son bibliothécaire A.F. Ristell. Le choix fut vraiment malheureux : après un an, Ristell dut s'enfuir du pays, ayant en outre commis d'importants larcins dans le cabinet royal des monnaies dont il avait également eu la direction. Mais son théâtre survécut : il fut transformé en Théâtre Royal Dramatique, placé sous la surveillance de l'Académie Suédoise et soutenu par des subventions de l'Etat.

Le répertoire qui, selon les décisions du roi, ne pouvait se composer que de pièces suédoises originales ou bien de pièces étrangères si remaniées qu'on pût les regarder comme originales, ne comporta pour l'essentiel — la raison en est évidente — que des pièces de la deuxième catégorie. Parmi les pièces originales, ce furent celles du roi lui-même qui recueillirent le plus grand succès.

Il nous faut maintenant reparler du théâtre privé de Stockholm qui, aux approches de 1790, se distingua par un niveau artistique assez élevé, le théâtre de Petter Stenborg qui, à la suite d'efforts obstinés et malgré toutes les difficultés, avait amélioré le jeu de ses acteurs et bénéficié de l'engouement croissant des Stockholmois pour le théâtre.

Pour commencer, Stenborg, pendant les mois d'été, avait organisé des représentations de divertissements et des pièces avec chants assez simples dans un petit local primitif de Humlegarden, appelé la Rotonde. Chose curieuse, ce fut précisément son concurrent, le nouvel opéra, qui apporta de l'eau à son moulin. Les textes d'opéra héroïques et mythologiques inspirèrent un auteur doué pour le comique, Karl Israel Hallman, qui écrivit une série de parodies burlesques exécutées par la troupe de Stenborg et dont le public se délectait. Maintenant, ce n'était plus seulement les petites gens qui se dirigeaient vers la Rotonde, mais les élégants de la ville s'y pressaient les soirs d'été. Le roi lui-même se plut à ces caricatures un peu grossières à notre goût, mais qui, aujourd'hui encore, malgré leurs exagérations, nous intéressent en tant que descriptions de la vie populaire de l'époque. Stenborg alla chercher au Théâtre Royal plusieurs acteurs de talent, dont le plus remarquable fut son propre fils, Carl Stenborg, le plus célèbre de la lignée paternelle. Celui-ci dut attendre jusqu'aux environs de 1790 avant d'obtenir du roi la permission de paraître sur la scène de son père, mais il devint son meilleur conseiller et peu après lui succéda comme directeur. Stenborg avait reçu, par les soins d'un mécène, une excellente éducation et mettait tout en œuvre pour améliorer le répertoire de son théâtre. En 1780,

il obtint un nouveau local au théâtre d'Eriksberg, qui lui permit de faire des représentations même en hiver. Enfin, en 1784, la troupe occupa le joli petit théâtre de Munkbron dont l'aménagement avait été confié à Jean Eric Rehn.

Le théâtre de Stenborg fut, à cette époque, avant tout la citadelle de l'opéra-comique français, dont les textes étaient adaptés aux circonstances de la vie suédoise par Stenborg lui-même ou par l'un de ses meilleurs collaborateurs en ce domaine, l'habile versificateur Carl Envallson. Quelquefois, on représentait une pièce suédoise originale dont la musique était composée soit par Stenborg, soit par quelque autre. Mais, d'habitude, la musique était signée par un compositeur français, souvent par l'un des plus grands de l'époque, Gretry, Philidor, Duni, Gluck lui-même ne dédaigna pas de cultiver ce genre.

En fait, ce sont surtout ces petites pièces avec chants, insignifiantes du point de vue dramatique, qui, de tout le répertoire gustavien, ont le mieux conservé aujourd'hui leur fraîcheur. Nulle part l'insouciance gustavienne, dont le souvenir est encore si vivace dans l'imagination populaire, ne se manifeste peut-être avec plus de grâce, de spontanéité, sans contraintes esthétiques ou sociales, que dans ces joyeuses pièces avec chants, pleines de tendres gazouillis amoureux et de plaisanteries inoffensives. Avec plus de naturel et moins de recherche que le spectacle bourgeois du temps, il amène sous les feux de la rampe le petit peuple de la semaine et du dimanche; le réalisme spontané, qui caractérise les meilleures de ces pièces, introduit dans la poésie dramatique un son nouveau que l'histoire littéraire pourrait être tentée de négliger à cause de son peu d'importance poétique.

Quant aux drames sérieux et à prétention littéraire de la scène royale à l'époque gustavienne, il en est peu qui aujourd'hui aient encore les fraîches couleurs de la vie. Ceux qui ont le mieux résisté au temps sont les drames du roi, lesquels sont du reste imprimés aussi en français. L'un d'eux, *Siri Brahe*, est la seule pièce suédoise de l'époque qui fut exécutée sur la scène nationale française. La représentation eut lieu après la mort du roi, et la pièce fut attribuée non au roi mais au traducteur. A part ces quelques œuvres, les productions regardées comme les plus littéraires, à savoir les grandes tragédies en vers de Léopold, Adlerbeth, Gyllenborg et autres, se caractérisent par un ennui solennel, un ennui qui a contribué à la mauvais réputation de tout le style théâtral gustavien. On l'a appelé pseudo-classique, stigmatisant par là une imitation plus ou moins servile de modèles classiques mal compris et une tendance rationaliste et enne-

mie de l'imagination. C'est oublier que la source vivifiante du théâtre gustavien n'est nullement à chercher dans les drames écrits par lesquels nous jugeons l'époque, mais bien au contraire dans le charme émanant de l'œuvre telle qu'elle vivait sur la scène et dans le plaisir qu'y prenait un public beaucoup moins épris de rationalisme que d'*illusion comique*.

Selon la définition souvent citée, mise par Shakespeare dans la bouche de Hamlet, le théâtre est le miroir de l'époque. La définition garde sa valeur pour l'époque gustavienne, à condition que, pour cette époque comme pour les autres, nous comprenions exactement le sens de la formule. Ce que reflète le théâtre, ce n'est pas la réalité elle-même, c'est la lutte de l'époque, lutte souvent dure et désespérée, pour surmonter la réalité à l'aide de la pensée et de l'imagination. Comme l'écrit un grand poète suédois de la génération suivante « *Une lumière magique enveloppait l'époque gustavienne* ». La recherche historique moderne a tout fait pour dissiper cette lumière et pour nous faire croire qu'elle n'a jamais existé. Mais en fait la pure réalité ne change pas : alors comme aujourd'hui, cette réalité était cruelle, alors comme aujourd'hui les hommes étaient faibles et méchants, alors comme aujourd'hui la vie sociale comportait des difficultés de tout genre aussi bien dans le microcosme du théâtre que dans les milieux bourgeois.

Et *pourtant* c'est la vérité que le théâtre reflète. Non point à la façon d'une pièce d'archive mais la vérité humaine. Le théâtre a un message essentiel à nous transmettre sur les conquêtes réalisées par l'esprit gustavien sur les âpres réalités du monde. La lumière magique de l'époque gustavienne dont nous parle le poète était, elle aussi, à certains moment, une réalité. Et cette réalité est toujours vivante, dans la poésie d'un Bellman, dans le *Gustave Vasa* de Kellgren, dans la musique de Kraus et dans les réalisations architectoniques de Palmstedt. L'atmosphère sui generis qui saisit le visiteur des salles de théâtre de Drottningholm et de Gripsholm n'est pas une illusion, elle est une réalité créée par un grand artiste et, comme telle, un élément dont l'historien doit tenir compte. Et ce qui vaut de ces salles de théâtre ne vaut pas moins de tout le monde imaginaire élaboré par l'époque gustavienne, même s'il n'est plus actuellement aussi saisissable et aussi immédiat qu'il le fut jadis, lorsque de grands artistes le faisaient descendre sur la scène.

Analysons de plus près — car elle est riche d'enseignements — la nature de la passion du théâtre qui, parfois au scandale de certains de ses contemporains, animait Gustave III. Cette passion, au moins par moments, fut

véritablement dévorante : elle l'enlevait à tout ce qui n'était pas jeu ou composition de pièces. Mais ces périodes sont assez peu nombreuses et de courte durée; elles coïncident, pour la plupart, avec les fêtes de Noël et de Nouvel-An à Gripsholm.

Mais pour comprendre la passion du roi pour le théâtre, il s'agit de la voir sous un autre jour, qui nous dévoilera une part plus large de vérité historique. Cette passion — que Gustave du reste partageait avec la plupart des princes de son temps, sans en excepter le réaliste Frédéric le Grand ni Catherine II de Russie — n'était chez le roi qu'une conséquence de ses dons innés qui le mettent bien au-dessus des princes européens de la même époque. Quand Gustave III consacrait le meilleur de ses forces à développer ces dons, il ne le faisait aucunement ou ne le faisait pas d'abord pour se distraire ou pour se faire valoir comme artiste. Par le théâtre, Gustave III poursuivait un but précis. Il comprit, dès le commencement, que dans ces remarquables dispositions pour le théâtre, il disposait d'un moyen extrêmement précieux pour entrer en contact immédiat avec de larges couches de la population et pour les enflammer de l'idéal qui l'animait. Cet idéal était, en premier lieu, celui de l'humanité à l'époque des lumières, la foi optimiste dans la valeur sociale de la culture spirituelle et matérielle, dans l'importance des mœurs raffinées et de l'intelligence éclairée, dans le rôle primordial des beaux-arts, en un mot — un mot courant à l'époque — par sa foi dans « l'utilité du luxe ». C'était là l'idéal hérité de la période immédiatement antérieure, celui d'une Louise Ulrique quand elle prit la décision, trop peu appréciée par nos historiens de la culture suédoise, de faire venir à Stockholm les comédiens français. Mais, outre cet idéal, Gustave III en avait un qui justifie son activité comme fondateur du théâtre suédois et comme auteur dramatique, la foi ardente dans le pouvoir unificateur, au sein de la nation, de l'amour du pays et de la fidélité au roi ainsi que dans le pouvoir des souvenirs historiques de maintenir ces sentiments toujours vivants dans les cœurs.

S'il réussit à renouveler la poésie dramatique et l'art scénique en Suède, c'est à cette foi, non à une passion superficielle et égoïste, qu'il le doit.

COLLECTIONS DE DESSINS
DE
THÉATRE FRANÇAIS EN SUÈDE

Le 27 juin 1697, peu de temps après la mort de Charles XI (5 avril) et l'incendie du château (9 mai), la mère du roi défunt, la reine Hedvig Eleonora, écrivait une lettre royale qui nommait Nicodème Tessin surintendant des bâtiments. La charge ainsi créée était conçue sur le modèle de la surintendance correspondante de la cour française, dont Colbert, le 1er janvier 1664, était devenu le premier titulaire. Parmi les motifs justifiant la nomination de Tessin, la lettre royale ne signale pas seulement la nécessité de construire de nouveaux bâtiments après l'incendie du château (au reste, avant même l'incendie, en ce qui concerne le château de Stockholm, on avait commencé de nouvelles constructions), elle mentionne aussi, outre la science peu commune acquise par Tessin au cours de coûteuses « pérégrinations » à l'étranger et par une longue pratique de l'architecture et des arts décoratifs, sa grande compétence pour « *tout ce que les réjouissances de toutes sortes peuvent exiger* » (1).

On ne diminue en rien la gloire de Tessin comme créateur du nouveau château royal de Stockholm et de plusieurs autres chefs-d'œuvre architecturaux — exécutés ou seulement projetés —, en constatant qu'il prit tout particulièrement à cœur ses responsabilités d'organisateur des réjouissances. A celles-ci également, comme le rappelle la lettre royale, il était remarquablement préparé tant par de longs voyages que par la pratique. Ses journaux de voyage contiennent des descriptions détaillées de théâtres européens, en particulier de ceux des villes où l'activité théâtrale était la plus intense, Venise et Paris. Ce qui l'y intéresse surtout, c'est l'équipement technique.

---

(1) Voir Ragnar Josephson, *Tessin, Tiden, mannen, verket* (Tessin, l'époque, l'œuvre), T. I, Stockholm, 1930. p. 133.

C'est grâce à lui, nous l'avons vu, que le public suédois, au tournant du siècle, put entrer en contact avec la poésie dramatique du grand siècle, interprétée par la troupe d'acteurs français que dirigeait Claude Guilmois de Rosidor (2).

Ce qui éveillait avant tout l'intérêt de Tessin pour le théâtre, n'était pas son aspect littéraire. Il est caractéristique que ses journaux de voyage s'attardent de préférence à la description des scènes d'opéras. Si le théâtre le séduisait tant, c'était parce que cette forme d'art donnait lieu à un déploiement de beauté extérieure, de costumes, de décors, d'évocations architecturales. En vrai fils de l'époque baroque, il s'enthousiasmait surtout pour ce que l'on pourrait appeler le théâtre appliqué, le théâtre de la vie réelle : cérémonies, travestissements, mascarades et fêtes galantes de tout genre.

Déjà sous le règne de Charles XI, c'est-à-dire à une époque qui se prêtait mal aux festivités, il avait profité de chaque occasion pour donner à la vie de la cour tout l'éclat qui était possible. La magnifique fête costumée qu'il organisa en 1692 pour la visite de la sœur de la Reine — il fallait toujours une circonstance de ce genre pour décider Charles XI à se relâcher de ses habitudes d'austérité et d'économie — fut une des plus coûteuses et des mieux réussies que la Suède eût connues depuis le temps de la reine Christine : nous en avons la preuve par les descriptions contemporaines et même par quelques costumes conservés intacts jusqu'à nos jours, l'un de Scapin, l'autre d'Arlequina, que l'on pourrait croire, n'étaient les dates, inspirés par Watteau. Sa dernière œuvre de décorateur eut un caractère plus grave; il eut, pour le castrum doloris du même roi, en novembre 1697, à décorer Riddarholmskyrkan (rappelons que Charles XI était mort le 5 avril 1697, peu avant l'incendie du château). Les deux estampes, gravées par Sébastien Leclerc, nous donnent une idée de la splendeur digne et majestueuse qui caractérisa la décoration.

Avec le jeune Charles XII, monté sur le trône à l'âge de quinze ans, la tâche de Tessin n'était pas facilitée; pas plus que le père, le fils n'était un de ces princes galants, amoureux du faste, comme il en était tant à cette époque et qui étaient l'idéal rêvé par Tessin. Charles XII avait reçu une éducation solide et pouvait donc étudier, avec intérêt et compétence, les plans du nouveau château, mais il trouvait son plaisir dans les chasses à l'ours et de folles chevauchées : les fêtes galantes n'étaient pas son genre. Néanmoins, Tessin réussit, pendant l'hiver 1699-1700, à décider le roi à quelques bals

(2) *Cf.* Le théâtre suédois jusqu'à la mort de Gustave III.

masqués. Charles XII en fut du reste enchanté et il s'amusa à changer plusieurs fois de travestissements pendant la même soirée afin de garder l'anonymat, ce qui n'était guère facile étant donné sa haute taille et son allure dégingandée.

Pour de pareilles circonstances, les dessins de travestissements collectionnés par Tessin étaient d'une grande utilité. Il insiste donc de plus en plus auprès de son correspondant permanent à Paris, le diplomate suédois Daniel Cronström, pour que celui-ci essaie d'aracher des mains de Bérain tout ce qu'il est possible d'en obtenir en fait de compositions nouvelles. C'est de ce moment que date sa plus riche acquisition de maquettes, de costumes et de décors de théâtre. Du plus haut intérêt sont également les renseignements contenus par la correspondance de Tessin et de Cronström au sujet des collectionneurs français spécialisés dans le même domaine, en particulier les descriptions assez précises données par Cronström sur le plus remarquable d'entre eux, le sieur Fossard, dont je reparlerai tout à l'heure.

Nicodème Tessin peut encore être regardé comme le véritable fondateur de la grande collection d'images de scènes, collection à certains égards sans égale, qui est actuellement la propriété du Musée National de Stockholm et qui est complétée par la collection correspondante de gravures représentant des scènes de théâtre ou de fête, qui se trouve à la Bibliothèque Royale. C'est peut-être à cette dernière collection que Nicodème a consacré le meilleur de son énergie. Tout ce qui avait trait aux fêtes, aux entrées solennelles, aux tournois, aux carroussels, aux libretti d'opéras ornés de gravures ou aux gravures détachées provenant de ces libretti, les textes théoriques concernant les cérémonies et le théâtre, tout cela éveillait son intérêt. Collectionneur dans l'âme, de même que plus tard son fils Carl Gustav, non seulement il recherchait avidement les documents, mais il savait encore les classer et les disposer avec soin.

Le départ de Charles XII pour la guerre, en avril 1700, transforma l'atmosphère de la cour suédoise. Sans doute, les victoires remportées sur la Russie pendant les premières années donnèrent lieu à des fêtes auxquelles Tessin prit soin de donner tout l'éclat convenable; sans doute aussi, les comédiens français donnaient-ils toujours des représentations à la cour et dans la ville, bien que de plus en plus irrégulièrement. Mais la joie n'était plus tout à fait spontanée et Tessin lui-même se fatigua rapidement des caprices des comédiens français. A plusieurs reprises, ce fut le roi lui-même qui, de son armée en campagne, dut intimer à Tessin l'ordre formel de garder la troupe d'acteurs au service de la

cour suédoise. L'esprit de Tessin avait donc bien changé depuis le moment où, avec tant d'enthousiasme, il avait fait engager Rosidor !

Mais, de ses collections Nicodème ne se fatigua jamais. Peut-être ces images le consolaient-elles en charmant son imagination des fêtes qu'il n'avait plus que si rarement l'occasion de diriger. Il est certain qu'il aima sa collection comme la prunelle de ses yeux, et quand son fils Carl Gustav, en 1712, se prépara à son premier voyage à l'étranger, il fit imprimer sur le meilleur papier un catalogue de tout ce qu'il possédait : *Catalogue des livres, estampes et dessins du cabinet des Beaux-Arts et des Sciences appartenant au Baron Tessin,* dont 89 pages sur 141 sont consacrées aux dessins de théâtre. Il devait aider Carl Gustav à acquérir les nouvelles pièces que son père désirait posséder; sur un exemplaire, déposé à la Bibliothèque Royale, il a du reste noté en marge un grand nombre de dessins acquis après la date de la publication.

Toutefois, à la différence de son père, Carl Gustav n'allait pas, comme collectionneur, mettre l'accent sur les dessins de théâtre. Ses ambitions étaient plus hautes; il voulait des œuvres d'art de premier ordre et, en fait de dessins, des dessins de maîtres. Dans les deux domaines, son activité a été couronnée de succès : pratiquement, tout ce qui aujourd'hui constitue la valeur de la célèbre collection d'art français du XVIII[e] siècle au Musée National de Stockholm lui est dû. Il est triste de constater que cette collection artistique rassemblée avant tant de compétence et de générosité a failli conduire son auteur à la ruine. Il n'en fut sauvé qu'en vendant sous diverses rubriques à la famille royale la plus grande partie de ses collections.

Dès son premier séjour à Paris, Carl Gustav Tessin s'était lié avec les artistes, les connaisseurs et les marchands d'œuvres d'art les plus en vue, et ses relations, au cours de ses longs séjours ultérieurs devaient encore s'amplifier. Boucher, Oudry, Gersaint, Mariette et autres artistes et connaisseurs étaient ses amis intimes. Il a même personnellement connu Watteau. Naturellement il suivait toutes les ventes aux enchères et il y fit des achats remarquables, en particulier à la vente de Crozat (3).

Même si, en fait de dessins, il s'intéressait surtout à ceux de maîtres de haute qualité — Rembrandt, Poussin, Watteau, pour ne citer que les plus grands noms — il arri-

(3) Voir surtout C.D. Moselius, *Gustave III och konsten, Nationalmusée ånsbok,* Stockholm, 1939.

vait parfois que ces dessins eussent trait au théâtre. C'est à lui, par exemple, que l'on doit la magnifique série de dessins de costumes que, dans la liste d'achats de 1739-42, il attribue à Nicolo dell'Abate, mais où l'on reconnaît aujourd'hui la main du Primatice. Ces dessins ont été remarquablement discutés par Louis Dimier dans son ouvrage de Primatice (4).

Plusieurs des problèmes qu'ils posent n'ont pas encore été résolus, par exemple celui de la fête à laquelle ils se rapportent. Mais, que l'on puisse ou non les rattacher à des fêtes datées, il reste que leur ancienneté et leur qualité artistique extraordinaire leur confèrent une grande valeur intrinsèque (5).

C'est cependant Carl Gustav qui, dans un seul achat particulièrement heureux, réussit à agrandir prodigieusement la collection paternelle. De cet achat nous avons connaissance par une annotation ajoutée à la liste — qu'il écrivit de sa main — des acquisitions faites par lui pendant le temps de son ambassade à Paris, de 1739 à 1743 (cette liste est depuis 1911 la propriété de la Bibliothèque Royale). Le 10 juin 1742, écrit-il, furent envoyés par paquebot depuis Le Havre, entre beaucoup d'autres choses, d'une part « un portefeuille vert marqué F. Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes » qui contenait par exemple les bois remarquables représentant des scènes jouées par *I Gelosi* au Palais Bourbon en 1577 (6), d'autre part 25 grands volumes in-folio « contenant 2.700 dessins d'habits et 1.233 dessins de décors ». Carl Gustav avait alors compté le nombre de pages occupées par des dessins, mais dans certains volumes se trouvent sur la même page, jusqu'à cinq ou six dessins d'habits, ce qui fait que le nombre réel en est beaucoup plus élevé. Carl Gustav avait acheté ces 25 volumes à la vente du Prince de Carignan, lequel dirigea de nombreuses années l'Opéra de Paris. L'achat a dû avoir lieu à une vente aux enchères dont nous n'avons conservé aucun catalogue imprimé. Les deux catalogues connus, énumérant les pièces vendues des collections du prince, sont de la même année, mais postérieurs à la date de la vente. La liste dressée par Tessin n'indique pas clairement si les dessins de la *commedia dell'arte*, qui font partie du même envoi, ont la même origine, mais la chose est très vraisemblable.

(4) Paris, 1900.
(5) V.B. Dahlbäck, *La Tradition médiévale dans les fêtes françaises* (à paraître).
(6) *Cf.* mon introduction à *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes...* publiées par A. Beijer et P.L. Duchartre, Paris, 1928.

Cette acquisition était, indéniablement, d'une extraordinaire valeur. Les 25 volumes se trouvent actuellement partagés entre trois collections publiques suédoises : 21 au Musée National, 3 à la Bibliothèque Royale et 1 à l'Académie des Beaux-Arts (7). Les volumes du Musée National sont actuellement rangés dans la collection dite « Tessin-Harleman », qui comprend des milliers de dessins d'architecture et d'ornementation — la plupart d'origine française — auxquels ont été ajoutées plusieurs feuilles intéressantes concernant le théâtre.

Le contenu de nos volumes est très hétérogène. Certains ne contiennent que des maquettes de costumes ou des maquettes de décors. Dans certains de ces volumes de costumes se trouvent des dessins dont on voit tout de suite qu'ils sont des originaux, juxtaposés sans préoccupation de classement; ils voisinent avec d'autres qui, non moins évidemment, ne sont que des copies de la même époque. Les pièces dont nous avons tout lieu de croire que ce sont des originaux — souvent en couleurs — sont presque toujours des découpures, parfois collées sur des feuilles qui portent d'autres dessins parfois postérieurs d'un siècle. Une fois ou l'autre, très rarement, des indications manuscrites révèlent la circonstance ou la personne pour laquelle la composition a été exécutée. Il n'y a d'inscriptions que sur une dizaine de dessins en couleurs, dans l'un des volumes. Ce sont évidemment et de loin les plus importants, puisqu'ils nous livrent des points de repère qui permettent de dater la collection. En effet, l'un d'eux est rapporté à un Pandolphe qui paraissait dans l'opéra-ballet *Les Fêtes vénitiennes*, exécuté pour la première fois en 1710 et repris en 1712, 1713, 1721, 1731 et 1732 (la date des reprises ultérieures n'est ici d'aucune utilité). Or, il est remarquable que dans le texte de l'opéra le nom de Pandolphe n'apparaît nulle part. Deux figurants sont indiqués comme coryphées dans *les Fêtes grecques et romaines*, ballet héroïque, créé en 1723 et repris en 1733 et 1734. Pour ces dessins de costumes contenus dans les recueils factices (8), le seul critère est d'ordre purement stylistique : il permet sinon une référence précise, au moins

(7) Dans *Tessin och Tessiniana*, extraits du journal de C.C. Tessnn conservé à Akerö édités par E.V.P. von Ehronheim (Stockholm, 1819), p. 391, il est dit que Tessin a acheté en 1743 à Amsterdam (où il séjourna un certain temps pendant son voyage de retour de Paris à Stockholm) quinze volumes de dessins de théâtre qu'il offrit, par la suite, comme cadeau de Noël, au Prince héritier Gustave. P. von Ehrenheim suppose que ces volumes doivent pouvoir se retrouver à la Bibliothèque Royale. Je n'ai pas réussi, pour ma part, à en découvrir la moindre trace. Il est possible que nous ayons affaire ici à une erreur de mémoire de Tessin. En effet, cette note n'a été rédigée par lui que le 28 octobre 1766, c'est-à-dire vingt-cinq ans après sa mission à Paris.

(8) Un grand nombre de dessins remontent au XVIe siècle et sont incontestablement les plus beaux.

une approximation. Dans d'autres volumes de costumes, le contenu est plus homogène : on n'y trouve *que* des copies de compositions contemporaines ou antérieures, exécutées vraisemblablement vers la fin du XVIIe siècle ou le début du XVIIIe et destinées à former des sortes d'albums réunissant certains groupes relativement homogènes de compositions de costumes.

Certains de ces volumes contenant des maquettes de décors ont le même caractère que ceux que nous avons nommés en dernier lieu, tandis que d'autres sont des recueils factices typiques : ils réunissent des dessins de différents styles, souvent collés sur les feuilles des volumes in-folio, parfois dessinés directement sur elles. Ils se distinguent pourtant des volumes de costumes en ce que, pratiquement, ils ne contiennent jamais de feuilles dont on ose affirmer qu'elles sont des originaux dérivant directement du créateur. Très souvent la même composition se retrouve en plusieurs exemplaires, parfois à l'intérieur d'un même volume, et il n'est pas rare que les dessins soient exécutés d'après des gravures. Dans ce dernier cas, l'identification est évidemment assez facile. Pour les autres compositions, c'est-à-dire pour la plupart, l'identification — à supposer qu'elle soit possible — exige une étude longue et minutieuse. En général, on constate que les images de décors où sont représentés des personnages, remontent à des gravures. Mais certaines compositions où les personnages font défaut ont pu également être identifiées à l'aide de vignette de libretti d'opéras imprimés ou de partitions d'opéras de Lulli dont la seconde édition comportait de ces vignettes.

M. Per Bjurström, attaché au département d'estampes et de dessins du Musée National, s'occupe actuellement de l'étude scientifique de toute cette documentation, en même temps qu'il en établit le catalogue systématique. Certains ensembles de dessins sont également l'objet de recherches spéciales de la part de jeunes historiens de l'art qui se sont rendus compte de l'importance, du point de vue qui est le leur, de ces matériaux précieux, demeurés si longtemps dans l'oubli.

Les collections de dessins de théâtre, dues à Nicodème et à Carl Gustav Tessin, tant les feuilles séparées que celles reliées en volume, font partie, au Musée National, de l'ensemble de dessins d'architecture et d'art décoratif appelé collection Tessin, ou, plus exactement, collection Tessin-Harleman. Celle-ci renferme, outre les feuilles concernant le théâtre, des pièces de valeur qui intéressent également

l'histoire des monuments français. En effet, comme le nom l'indique, les deux collections Tessin ont été jointes à celle de l'homme qui succéda à Nicodème comme surintendant et chef de la construction du château, Carl Harleman. Bien que moins passionné — tant s'en faut ! — que Nicodème pour l'art théâtral, il avait pourtant, en vertu de sa charge, le devoir de s'occuper de la décoration lors des festivités royales ou autres, et quand, dans ses voyages à l'étranger, il s'intéressait aux dessins de théâtre, surtout aux plans architecturaux, c'était pour l'utilité qu'il pouvait en retirer en tant que surintendant de la cour. C'est ainsi qu'il a laissé le projet d'un théâtre qu'il voulait installer dans l'une des ailes du nouveau château de Stockholm où la famille royale s'installa en 1754. Ce projet ne fut cependant pas réalisé.

En 1941, une collection, de même caractère fut donnée au Musée : la collection Cronstedt ou — comme on la dénomme souvent — la collection de Fullerö (nom du fidéicommissaire de la famille Cronstedt dans le Vastmanland où la collection est demeurée jusqu'en 1941). Le comte Carl Cronstedt, auteur de cette collection, fut lui aussi surintendant des bâtiments du Roy et, à ce titre, il avait à s'occuper des spectacles royaux en compagnie de collègues plus spécialisés que lui en ce domaine, C.F. Adelcrantz (l'architecte du théâtre de Drottningholm) et Jean Eric Rehn (premier préposé aux décors du Théâtre Royal inauguré en 1773 par Gustave III).

La collection Cronstedt du Musée National ne comprend qu'un nombre relativement limité de feuilles concernant le théâtre, mais quelques-unes sont de la plus haute valeur artistique et historique.

Evidemment, il existe à Stockholm, des dessins originaux du XVII[e] et du XVIII siècles ailleurs qu'au Musée National. Citons plus spécialement la Bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts, la Bibliothèque de l'Opéra dont les plus anciens livres de costumes renferment nombre de dessins commandés à Paris, et la Bibliothèque Royale où se trouvent, outre les volumes provenant de la collection Carignan, deux volumes de dessins de costumes pour les ballets de Noverre, dédiés à Gustave III par le dessinateur Louis Boquet.. De grande valeur sont également les compositions

appartenant à diverses collections et qui ont été exécutées par des artistes français à l'intention des théâtres suédois. Parmi ces dernières, il importe de signaler, outre les dessins exécutés pour le théâtre de cour de Charles XII auxquels ce cahier consacre une étude, les remarquables maquettes que les Français J.D. Dugourc et Louis-Jean Desprez conçurent pour l'Opéra de Gustave III et sur lesquelles je reviendrai également dans un prochain article. Le Musée du Théâtre de Drottningholm expose, depuis 1922, un certain nombre de pièces choisies dans ces diverses collections, donnant ainsi une vue générale de l'évolution de l'art décoratif de la scène jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle; ce choix est complété par une documentation en images datant de la même époque, que le Musée du Théâtre de Drottningholm a pu, au cours des années, se procurer par ses propres moyens. La bibliothèque et les archives d'images, qui se trouvent dans un local spécial à Stockholm (Linnegatan 7) constituent une dépendance du Musée du Théâtre de Drottningholm où sont conservés des dessins suédois illustrant l'histoire des décors scéniques jusqu'à l'époque moderne. On trouvera enfin, à Gothembourg, la seconde ville de Suède, où le théâtre a connu une intense activité du XVIII[e] siècle à nos jours, dans le nouveau Musée du Théâtre, une abondante documentation iconographique concernant le théâtre de cette ville.

Quel que soit cependant l'intérêt des collections que nous venons de nommer, il n'en est aucune qui, par sa richesse et sa valeur historique, puisse se mesurer avec la collection Tessin-Harleman, qui possède, en outre, l'inappréciable avantage de faire partie d'une collection constituée dans la première moitié du XVIII[e] siècle.

Cela étant, quelle est, du point de vue de son origine, la position occupée par cette collection par rapport aux collections françaises analogues ? Parmi celles-ci, qui se trouvent, comme on le sait, dispersées en plusieurs endroits, je me bornerai à citer les cinq grands in-folios célèbres des Archives Nationales, le gros volume composé par Papillon de la Ferté et légué par Henri de Rothschild au Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, et enfin la grande collection Rothschild du Louvre. Toutes ces collections ont été décrites par Germain Bapst dans son Essai sur le théâtre (1893, p. 237), ouvrage qui signale aussi quelques collections privées du même genre, parmi lesquelles on comptait — au moment de la rédaction du livre — les

collections Rothschild. Bapst signale, par exemple, un volume de costumes de ballet de l'époque de Louis XIV, possédé par le duc d'Aumale, un autre volume, appartenant à M. de Villeneuve, avec des costumes de l'époque de Louis XIII. Je n'ai pu malheureusement consulter aucun de ces deux volumes. A ces collections d'images de théâtre et à d'autres semblables qui étaient déjà constituées comme telles au XVIIIe siècle, il faut évidemment ajouter des dessins français de costumes et de décors remontant à l'époque qui nous intéresse — XVIe-XVIIIe siècles — et répartis entre divers collectionneurs privés en France et hors de France. Il n'est pas rare d'en voir apparaître dans les ventes d'objets d'art. Pour nous en tenir aux plus connus, signalons ceux de l'Opéra de Paris, du Cabinet des Estampes du Louvre, du Musée Carnavalet et de la Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.

Bapst émet l'hypothèse que toutes ces collections ont appartenu autrefois aux Menus Plaisirs dont les biens furent dispersés et vendus pendant la Révolution. Il est indéniable que certaines des collections susdites ont cette origine; sur un des volumes des Archives Nationales au moins, on retrouve le cachet des Menus Plaisirs. Il faut cependant noter que la personne qui a réuni les volumes aux Archives Nationales, M. Levesque, garde des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du Roy, indique clairement l'année 1752 comme celle où ils ont été constitués en collection complète. A cette époque, Papillon de la Ferté était intendant des Menus Plaisirs. Selon les renseignements fournis par Bapst, une fois qu'il eut reçu, en 1748, sa charge de directeur, il prit l'initiative d'organiser la collection à l'aide de ce sieur Levesque. D'autre part, le volume du Département des manuscrits porte la date de 1768 et la signature de la Ferté lui-même.

Il est donc évident que les collections nommées, quoique réunies à une date relativement tardive, proviennent des Menus Plaisirs. Mais est-ce le cas de *toutes* les collections d'iconographie théâtrale datant d'avant la révolution et conservées jusqu'à nos jours, comme Bapst le prétend ? Déjà les critères internes s'y opposent. Comment expliquer en effet les nombreuses répliques de maquettes contenues dans les volumes ? Quelle raison pratique pouvaient avoir les fonctionnaires des Menus Plaisirs de s'en procurer ? Nous savons (9) que Bérain employait systématiquement des colla-

(9) Voir R.A. Weigert, *Jean I Berain*, 1-2, Paris, 1937.

borateurs dans ses ateliers à la copie de ses œuvres. Il ne l'aurait certainement pas fait s'il n'avait pas eu l'intention de vendre ces copies à des amateurs et à des spécialistes curieux.

Or, il est absolument certain que ces amateurs étaient nombreux. C'est là du reste un fait d'une grande importance, non seulement pour le problème de l'origine des dessins, mais aussi comme indice de l'intérêt assez général que les collectionneurs du temps montraient pour ce genre de composition.

Comme nous l'avons vu, Nicodème Tessin était l'un de ces collectionneurs privés ; mais il y en avait bien d'autres.

La correspondance Tessin-Cronström nous en fait connaître un bien digne d'être inscrit sur la liste : le sieur Fossard. Dans mon introduction à l'édition du Recueil Fossard, j'ai tâché de présenter cette étonnante personnalité, mais comme cette publication est actuellement épuisée et comme l'activité de l'homme a joué un grand rôle du point de vue qui nous retient ici, je me permettrai d'en parler à nouveau.

Qui était donc ce sieur Fossard dont le nom figure au bas de la page de titre élégamment calligraphiée, suivi des mots « *Ordinaire de la musique du Roi Louis XIV* » ? Les historiens de la musique le connaissent comme copiste de musique au service du Roi, et la collection Philidor de la Bibliothèque du Conservatoire contient des partitions copiées, signées de son nom. C'était là à peu près tout ce que l'on en connaissait quand un heureux hasard me permit de mettre en évidence un autre aspect de sa personnalité. Je lus en effet dans une lettre de Daniel Cronström à Nicodème Tessin :

« *M. Fossard est musicien chez le Roi, qui au commencement par curiosité et puis par ordre du Roi mais à ses frais propres ramasse ce prodigieux ouvrage* (voir ses collectanea à l'histoire des fêtes et du théâtre), *avec espérance que le Roi le lui prendra et payera; il demeure à Versailles. Il est fort jaloux de découvrir sa méthode et ses listes, mais je tâcherai d'avoir l'un et l'autre peu à peu. Il m'a déjà promis une liste des fêtes galantes (puisque c'est celle que vous désirez le plus) pareille à celle des entrées et puis nous aurons le reste. Son dessein est plutôt de faire une suite d'histoire par spectacles que de s'en servir pour la composition de pareils ouvrages. Les spectacles qui sont sans descriptions ou discours, il y en fait par des extraits de l'histoire et ceux où il y en a trop, il les réduit en abrégé. Il entretient pour cela un homme très savant dans l'histoire et bon écrivain.* »

Cette lettre était datée du 31/21 juillet 1698. Mais ce n'était pas la première fois que le Sieur Fossard était nommé

dans cette correspondance. Le 3 juin/23 mai 1698, Cronström écrit :

« Pour votre recueil de cérémonies, fêtes, etc., l'on a ici tout ce qui est contenu au mémoire que vous m'avez envoyé à un 20e ou 30e près, dont une partie est allemande; et que vous leur feriez plaisir de leur donner si vous en aviez des doubles; et à la charge d'autant; mais en récompense, ils en ont ici et surtout MM. Fossard et Ganières (10) une quantité innombrable que vous n'avez point. Je crois avoir déjà eu l'honneur de vous dire que ce grand recueil se divise en cinq matières : 1. fêtes ou solennités spirituelles; 2. fêtes ou solennités militaires; 3. fêtes ou solennités galantes; 4. magnificences Royales; 5. funérailles. »

Il est à nouveau question de Gagnières dans la lettre du 31/21 juillet :

« M. de Ganières ci-devant écuyer de feu Mme de Guise ne ramasse pas si ex professo les spectacles mais comme il travaille aussi à une suite d'histoire universelle par images, il la compose par toutes sortes d'images et principalement par les portraits dont il a plus que Fossard, si celui-ci a plus de spectacles. »

Les relations entre Cronström et Fossard ne cesseront qu'avec la mort de ce dernier, en 1702, et nous voyons, par les brouillons de Tessin, dont une partie est conservée aux Archives de l'Etat à Stockholm, avec quelle impatience le maréchal de la cour de Suède attendait toute nouvelle concernant les faits et gestes de l'humble musicien de Versailles. Pourtant, comme il était impossible d'arracher à celui-ci même une parcelle de ses richesses, Tessin devait se borner à en recevoir des conseils et à profiter de son expérience de collectionneur, tant pour l'acquisition d'entrées ou de fêtes galantes manquant à sa collection, que pour les questions de classement et de reliure. A force de fréquenter Fossard qui ne se livrait pas au premier venu, Cronström finit par obtenir des renseignements détaillés sur sa collection.

« Son cabinet consiste en 3 parties; la 1re, les livres dont il y a peut-être 1/4 ou 1/5 de fêtes, et de celles-là sont arrachées les estampes et dessins collés dont 2/3 de fêtes environ sur grand papier avec des inscriptions magnifiquement manuscrites et les sommaires de chaque fête au bas des estampes manuscrits en français. Ces traductions et sommaires, clairs et courts, font grand plaisir au lieu de la plupart des descriptions embarrassantes et longues. Le mal est qu'il n'a pas eu le temps de tout faire écrire. Troisième, quelque gros volume in folio manuscrit contenant toutes les relations qui doivent être mises au bas des estampes avec catalogue très ample des fêtes. Ce troisième article est parfait et est relatif au deuxième dont les

(10) Il s'agit sans doute de la collection de Roger de Gagnières (1642-1705), aujourd'hui au Cabinet des Estampes. V.H. Bouchot, *Inventaire des dessins exécuté pour Roger de Gagnières,* Paris 1891.

feuilles ne sont point reliées. Je crois qu'on aurait le tout pour 7 ou 8.000 francs. Notez qu'il a moins de ce que vous appelez fêtes galantes que vous, comme sapates, collations, sérénades, etc., mais il y a beaucoup de fêtes théâtrales et carrousels. »

Ceci est écrit le 27/17 juillet 1703, plus d'un an après la mort de Fossard dont Cronström a pu faire part à Tessin le 25/15 mai 1702. Les héritiers de Fossard ont d'abord espéré, comme il était naturel, que le Roi leur achèterait toute la collection, mais il n'en fut rien. Par la suite, ils ont voulu la vendre en bloc. Aucun amateur ne s'étant présenté, ils ont dû se résigner à la détailler après deux ans d'attente vaine. Tessin, qui s'était procuré un inventaire complet, aujourd'hui malheureusement perdu, ne tarda pas à s'approprier nombre de pièces qui lui manquaient.

Quelles pièces ? La correspondance, échangée à ce moment, ne nous est pas parvenue dans son entier, loin de là et aucun détail n'est donné. On peut considérer comme certain que le recueil Fossard, contenant des scènes de représentations données par les Gelosi au Petit-Bourbon et dont nous avons parlé précédemment, n'a pas été acquis à ce moment, pas plus que les deux grands in-folio appartenant à la Bibliothèque Royale de Copenhague — seuls restes connus de la collection de Fossard — qui font suite au Recueil. Le premier, rappelons-le, fut acheté par Carl Gustav Tessin à Paris en 1742.

Fossard et Gagnières collectionnaient des œuvres du XVI[e] et du XVII[e] siècle. Une autre collection de date plus tardive et donc contemporaine de la collection du Prince de Carignan nous est connue par le *Catalogue des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quintin de Lorangère* (11) par E.F. Gersaint. On lit sous le n° 160 : « *Divers habillements et décorations de Théâtre en* 15 *vol. in-folio* ». La notice ajoutée par Gersaint à ce numéro enrichit notre connaissance de l'activité des collectionneurs spécialisés en ce domaine; aussi, la reproduisons-nous en entier :

« *Une suite considérable de divers dessins, de décorations de théâtre, en tout près de dix-huit cent cinquante morceaux dont la plupart sont faits par Cotelle, Bérain et autres bons maîtres en ce genre, tant italiens que français. Deux cent douze de ces dessins sont au trait, et le reste est dessiné et lavé à l'encre de Chine ou colorié; cette suite est unique et n'a jamais été poussée à un si grand nombre* (12).

« *Ce qui en forme le fond est le choix que M. de Lorangère a fait sur tous les dessins de ce genre, que possédait feu M. de Ronderet,*

---

(11) L'intérêt de ce catalogue m'a été signalé dabord par M. Carl David Moselius et puis par M. Vallery-Radot, qui m'a permis de consulter un exemplaire avec les prix de vente indiqués conservé au Cabinet des Estampes.

(12) Remarque prouvant que Gersaint ne connaissait pas la collection Carignan qui est beaucoup plus grande.

qui avait passé toute sa vie non seulement à ramasser tout ce qu'il pouvait trouver qui eût rapport aux habillements et aux décorations de théâtre, mais qui faisait même travailler tous les bons dessinateurs qui voulaient bien se prêter à ses idées sur cette collection. Outre ce choix nombreux, fait d'après les idées de M. de Ronderet, feu M. de Lorangère y a joint ce qu'il avait déjà recueilli sur cette matière, et il a toujours été occupé depuis à l'augmenter de ce qu'il pouvait trouver de nouveau et de curieux. Ainsi, il est facile de sentir le mérite d'une pareille collection, dont l'étendue n'a pu parvenir à un si haut point, sans une grande dépense et une grande recherche. Cette suite en quinze volumes in-folio, d'une condition parfaite, dont six contiennent les habillements, et les neuf autres renferment les décorations. Cet article ne pouvant être démembré sans en diminuer le mérite, il sera vendu en entier sous le même numéro. »

La collection fut vendue aux enchères pour 290 livres, selon une annotation faite sur l'exemplaire du Cabinet des Estampes. Le numéro suivant du catalogue mentionne quarante-quatre dessins détachés de décors, qui sont des doubles de la collection.

Les renseignements qui nous sont ici donnés prouvent que ni dans le cas de M. de Ronderet, ni dans celui de M. de Lorangère, il n'a pu s'agir de dessins provenant des Menus Plaisirs. De plus, à la manière dont Cronström s'exprime, on comprend que Fossard et Gagnières n'étaient pas, à leur époque, les seules personnes qui s'intéressaient à des collections de ce genre. Et nous apprenons par la notice de Gersaint que des copistes offraient constamment leurs services à ceux qui voulaient recourir à leur aide. Les deux ensembles de dessins en couleurs destinés aux ballets de cour qui se trouvent dans la collection Gagnières du Cabinet des Estampes sont, eux aussi, des copies, extraordinairement bien exécutées, d'originaux conservés au Louvre.

Le fait que le prince Victor-Amédée de Carignan ait dirigé l'Opéra de Paris pourrait nous faire soupçonner qu'il s'est indélicatement approprié les dessins des archives de l'Opéra ou de celles des Menus Plaisirs. En effet, dans son ouvrage *L'Académie de Musique*, T. 1, Paris 1855, Castil-Blaze remarque que le prince qui, de 1731 à sa mort en 1741, avait été inspecteur général de cet établissement, ne brillait pas par l'honnêteté : il l'appelle un voleur insigne, un escroc. Pourtant, comme nous avons pu constater que la formation de collections de ce genre n'était pas un fait unique, il y a beaucoup moins de raisons de le soupçonner de vol ou d'escroquerie.

Le prince a-t-il constitué lui-même la collection ou l'a-t-il achetée en bloc à une vente ou directement à son auteur ? La première hypothèse paraît peu vraisemblable ;

elle supposerait un certain désintéressement qui ne s'accorde guère avec ce que nous connaissons du caractère du prince.

D'autres questions se posent encore, auxquelles il est aussi difficile de répondre, et qui concernent les collections d'images sur le théâtre, tant celles du Musée National que les collections françaises.

Il est curieux de constater combien les collectionneurs spécialisés dans les dessins de théâtre se sont désintéressés de leur valeur artistique en tant que *dessins*. Leurs recueils factices juxtaposent des originaux exquis et évidemment exécutés par l'artiste lui-même, avec des copies de deuxième ou de troisième main d'une facture souvent très sommaire. Cette remarque vaut surtout pour les compositions de costumes. Il arrive extrêmement rarement qu'on découvre, dans un volume de décoration, des esquisses de costumes attribuables à l'inventeur. Les collectionneurs s'intéressaient-ils donc avant tout à leurs pièces comme à des témoignages historiques sur l'évolution du théâtre ? Mais alors on s'attendrait à trouver des annotations indiquant l'opéra ou la fête pour lesquels ces dessins avaient été conçus. Cronström nous apprend que Fossard se préoccupait de compléter ses feuilles par des indications d'origine. Mais le cas de Fossard paraît avoir été une exception. D'autre part, en règle très générale, les collections ne concernaient pas le drame parlé, exception faite du cas que je traiterai tout à l'heure. Les lettres citées plus haut de Cronström nous apprennent que Fossard s'intéressait aussi à ces dessins, mais, dans les collections conservées, ils ne se trouvent qu'à titre exceptionnel.

On voit donc que les collectionneurs n'ont pas accordé plus d'attention à la valeur historique de leurs documents qu'ils ne semblent l'avoir fait pour leur valeur artistique. La chose est d'autant plus incompréhensible que justement à cette époque, des chercheurs étudiaient avec zèle l'histoire du théâtre français et que vers le milieu du siècle, tout ce travail d'enquêtes allait donner son plus beau fruit avec les splendides travaux des frères Parfaict.

Nous sommes donc là devant un fait curieux dont on n'a pu encore fournir d'explication satisfaisante.

Est-ce que les collectionneurs de ce temps considéraient le monde imaginaire, dont les dessins sont le reflet, comme un merveilleux royaume irréel, fermé sur lui-même et dégagé de toutes les contingences temporelles et spatiales ? Est-ce que pour eux, les visions suscitées sur la scène par le décor n'étaient que des aspects de ce monde supérieur où, dans une belle ordonnance, se mouvaient, dans des figura-

tions plus ou moins conçues sur le mode chorégraphique, les formes héroïques, pastorales ou burlesques créées par le poète, formes pour nous bizarres et extravagantes, souvent surchargées d'ornements, mais elles aussi, intemporelles et irréelles ?

Quoi qu'il en soit, nos collections nous ouvrent aujourd'hui les portes de ce pays merveilleux de l'opéra dont parle André Tessier dans son étude magistrale (11), pays dont le Père Menestrier, en 1681, dans son ouvrage des représentations en musique anciennes et modernes, a établi la géographie et que de Marmontel fait revivre en 1754 dans son article Décoration (Opéra) dans la Grande Encyclopédie :

La décoration à l'opéra fait une partie de l'invention... A la belle architecture d'un palais magnifique ou d'une place superbe, il (le poète) fera succéder des déserts arides, des rochers escarpés, des antres redoutables. Le spectateur sera alors agréablement surpris de voir une perspective riante coupée par des paysages agréables, prendre la place de ces objets terribles. De là, en observant les gradations, il lui présentera une mer agitée, un horizon enflammé d'éclairs, un ciel chargé de nuages, des arbres arrachés par la fureur des vents. Il le distraira ensuite de ce spectacle par celui d'un temple auguste : toutes les parties de la belle architecture des anciens rassemblées dans cet édifice, formeront un ensemble majestueux, et les jardins embellis par la nature, l'art et le goût, termineront d'une manière satisfaisante une représentation dans laquelle on n'aura rien négligé pour faire naître et pour entretenir l'illusion (12).



(11) *Revue Musicale*, 1924-1925.

(12) Article *Décoration* (*opéra*) dans la Grande Encyclopédie de Diderot, T. IV, p. 702, Paris 1754.

VIGARANI ET BÉRAIN
AU PALAIS-ROYAL

Les pages suivantes ont pour objet l'examen plus détaillé de quelques esquisses de décors qui font partie de la collection de dessins de théâtre possédée par le Musée National de Stockholm et qui remontent à l'époque la plus ancienne de l'opéra français.

Je m'attacherai tout d'abord à un ensemble de dix maquettes dont l'unité ressort nettement (1) : les dessins sont d'un même format et leur mode de présentation ainsi que leur format (22 × 32 cm) sont identiques. On voit, du premier coup d'œil, que ces compositions n'ont aucun rapport avec les dessins authentiques de Bérain ou avec leurs copies. Par ailleurs, l'élégance et la légèreté dans l'exécution à la plume ou au lavis incline fortement à croire que nous avons affaire à des œuvres originales dues au créateur lui-même.

Les dessins que l'on a coupés sans laisser de marge sont collés sur un plus grand papier de la même couleur. Sur ce dernier papier, on a ensuite dessiné un encadrement aux dessins, qui rappelle exactement celui que nous retrouvons sur les gravures dont nous savons avec certitude qu'elles ont appartenu à Fossard. De plus, signalons qu'il y avait déjà sur la feuille originale une large bande tracée à l'encre de Chine qui couvre le bord supérieur et les deux côtés des dessins, soulignant de façon heureuse leur caractère d'images scéniques. Enfin, l'un des propriétaires des dessins a renforcé les deux feuilles superposées d'un carton de couleur gris-bleu, qui ressemble à celui sur lequel sont fixés de nombreux dessins de la collection Tessin.

---

(1) Pour Vigarani et Bérain et leurs relations avec Lully, voir avant tout André Tessier, Bérain créateur du pays d'opéra, *La Revue Musicale* et l'œuvre fondamentale d'Armand-Roger Weigert, Jean I Bérain, 1-2, Paris, 1937, et la littérature citée par eux. Les idées exposées dans ce présent article ont été déjà brièvement énoncées par moi dans Bildokument fran den franske operans äldsta tid i National musei Tessinsmlung Svensk Tidskrift för musikforskning - Stockholm. 1927.

Cf. mon étude *Rörelsen och rummet* dans *Dans och Teater*, publication de la Soc. des Amis du Théâtre de Drottningholm, VII, Stockholm, 1949, p. 29.

Pour la description technique des dessins *cf. Théâtre et Fêtes à Paris aux XVI*e *et XVII*e *siècles*, Catalogue de l'Exposition du Musée Carnavalet rédigé par P. Bjurstrom.

Longtemps, j'ai cru que c'était là tout ce que nous pouvions savoir de cet ensemble : d'une part — et négativement — nous *n*'avions *pas* affaire à des compositions de Bérain ni, vraisemblablement, de l'un des copistes de son atelier qui aurait librement traité quelques créations du maître, d'autre part — et positivement — on pouvait supposer, de manière très approximative, que ces images remontaient à une époque antérieure à 1702, date de la mort de Fossard. Telles étaient mes conclusions quand, un jour, par hasard, en élevant les images vers une forte lumière, je remarquai sur quelques-unes des signes d'écritures. En détachant prudemment la feuille supérieure, il fut aisé de constater que le verso du dessin original portait une inscription que l'on put, non sans peine, déchiffrer.

A l'ensemble susdit se rattache, par le mode de présentation analogue, un décor de paysage plié en deux et de format beaucoup plus grand (370 × 550 mm), dont une moitié est collée sur une feuille où l'on a formé un encadrement noir du même type que celui des dix dessins dont nous venons de parler.

Guidés par les inscriptions déchiffrées, nous pouvons, avec plus ou moins de certitude, rattacher les dessins ici reproduits aux opéras suivants :

1. Allée avec statues. Au fond, façade de château. Le dessin se rapporte au prologue de *Thésée,* tragédie en musique, qui, selon les indications scéniques, fut exécutée à Versailles avec, comme fond, la façade du château. *Thésée* fut d'abord joué pour la première fois au théâtre de la cour à Saint-Germain-en-Laye, le 11 janvier 1675, puis au Palais-Royal, pour la première fois, le 12 mai de la même année. Bien que le dessin ne reproduise évidemment pas dans tous ses détails la topographie du lieu, il est pourtant facile de reconnaître le château lui-même avec ses terrasses.

2. Quatrième acte du même opéra. Dans les actes précédents, les décors représentaient « *un désert effroyable, rempli de monstres furieux* ». Médée, dans le livret de Quinault, n'est plus, comme dans Euripide, une héroïne tragique mais une sorcière à la façon des contes de fée français, régnant sur toutes les puissances de l'empire infernal. Elle ordonne ici aux Furies qu'elle vient d'évoquer, de quitter la place. Alors, le « *désert effroyable* » se métamorphose en une île enchantée, que notre esquisse reproduit. L'acte se termine par un divertissement de bergers, de bergères et d'autres habitants de l'île enchantée.

3. Cinquième acte du même opéra. Au début de cet acte, la scène représente un château féerique, effet d'un mirage provoqué par l'art magique de Médée. Dans la dernière scène, Minerve descend dans un char de nuages et, dea ex machina, lève la malédiction de l'enchantement. Sur son ordre, la scène se transforme à nouveau, cette fois en un palais étincelant « que les puissances de l'Enfer ne pourront plus anéantir ». C'est ce palais que notre image montre, apparaissant dans les nuages.

4. Ce dessin porte l'inscription « Premier acte d'*Atis* » ; c'est là certainement une erreur, il doit s'agir du deuxième acte du même opéra, car le premier se déroule sur une montagne consacrée à la déesse Cybèle. Le second acte nous introduit à l'intérieur du temple de cette déesse, temple situé sur la montagne sainte. Ici encore, l'acte se termine en beauté par l'apparition de ce qu'on appelle une « gloire », c'est-à-dire par une machine, portant une divinité qui, sur un char de nuages descend du cintre. Cette fois, ce sont des Zéphyrs qui, avec la foule assemblée dans le temple, saluent, par un chœur, Atys, choisi comme grand-prêtre de Cybèle. La première d'*Atys* a eu lieu à Saint-Germain le 10 janvier 1676.

5. Cinquième acte d'*Atys*. Dans des « *jardins agréables* », Atys, après avoir tué de sa main son amante Sangaride, est finalement métamorphosé en un arbre consacré à Cybèle. Contrairement à la coutume, cette « tragédie en musique », on le voit, se termine de façon vraiment tragique.

6. Le dessin porte l'indication « 2e acte d'*Alceste* ». Comme c'est le cas pour l'image N° 4, l'auteur de l'inscription a certainement fait une faute de mémoire. Le second acte, en effet, suppose un décor représentant une ville avec des murs de fortification et des machines de siège. Il est possible que l'image se rapporte à l'acte suivant où l'on doit voir « *un monument élevé par les arts* », qui, au milieu, doit pourtant comporter un autel préparé pour le sacrifice d'Alceste. Mais, comme cet autel n'est pas reproduit dans l'image et comme, à la fin de l'acte, Diane se révèle sur un croissant de lune — ce qui évidemment suppose un ciel découvert — la référence au troisième acte est, elle aussi, fort hypothétique. Nous devons donc renoncer à préciser la scène à laquelle notre dessin pourrait faire allusion. Il est digne de remarque que la composition, si frappante par sa puissance d'évocation théâtrale et par son style authentiquement Louis XIV, est l'une de celles qui se retrouvent le

(*Musée National, Stockholm*).

Fig. 1 *Thésée,* prologue.

(*Musée National, Stockholm*).

Fig. 2 *Thésée,* acte IV.

Fig. 3 *Thésée*, acte V.

(*Musée National, Stockholm*).

Fig. 4 *Atys*, acte II.

(*Musée National, Stockholm*).

plus souvent dans les copies de la collection Carignan. Trois de ces copies, comportant d'insignifiantes modifications de détails dans l'exécution des statues, sont exécutées en grand format (environ 50 × 83 cm).

Les autres dessins n'ont aucune inscription.

7. Cette image, on le voit, représente deux moitiés, légèrement différentes, d'un décor avec superposition de voûtes et d'arcades d'ordre corinthien. Au milieu, on entrevoit un arc de triomphe. L'architecture présente des analogies frappantes avec la vignette du cinquième acte d'*Alceste,* dessinée par Duplessis et gravée par G. Scotin l'ancien, telle qu'elle est reproduite dans la deuxième édition de la partition imprimée chez J.-B. Christophe Ballart (Paris 1716); elle correspond également à la mise en scène indiquée dans le texte : un arc de triomphe flanqué de deux amphithéâtres. Ces derniers étaient formés vraisemblablement par des coulisses ordinaires entre lesquelles étaient poussés des chars utilisables. On y faisait monter le chœur — en l'occurence, le peuple grec — assemblé pour saluer Hercule — ou Alcide comme l'appelle le livret de Quinault — à son retour du royaume d'Orcus. Alceste fut exécuté pour la première fois le 11 janvier 1674.

8. Selon toute vraisemblance, cette composition doit être rattachée au prologue d'*Isis,* œuvre due encore à Quinault et exécutée pour la première fois le 5 janvier 1677 à Saint-Germain. La scène doit représenter ici le Temple de la Renommée, ouvert de toutes parts pour recevoir les nouvelles de tous les événements qui arrivent sur la terre et sur les mers. Au fond, la mer doit apparaître, d'où montera, à la deuxième scène, Neptune suivi des Tritons, exactement comme sur notre image. Pour plus de clarté, on a encore placé, sur les coulisses des côtés, des statues qui représentent les Génies de la Renommée soufflant dans leur trompette.

9 et 10. Les deux scènes affectées de ces numéros d'ordre sont d'un caractère trop général pour que j'ose entreprendre de les situer d'une façon précise dans le monde légendaire où les héros de Quinault passaient leur existence aventureuse. Le Jardin des Hespérides et le magnifique château féerique se retrouvent pratiquement dans tous les opéras de cette époque (2).

---

(2) Parmi les photographies de dessins de la Coll. Rothschild, Bibl. Nat., dépôt des mss., que M. Bjurström a eu l'amabilité de mettre à ma disposition, il en est deux où cette décoration se retrouve, avec cette différence que les statues placées entre les colonnes ont été remplacées par d'autres. Tout le fond est caché par des nuages, à l'exception de la partie centrale qui apparaît ainsi comme

11. Ce dessin, qui représente un paysage de rochers, se distingue des autres par son format plus grand et par le fait que c'est un lavis en couleurs. L'inscription au verso le rattache à *Cadmus et Hermione*, qui fut d'abord exécuté au Jeu de Paume de Bel-Air en avril 1672 et, l'année suivante, au Palais-Royal. L'indication scénique est la suivante : « *le théâtre change et représente un désert et une grotte* ». Dans l'acte III, Cadmus tue un dragon, envoyé par Mars, le dieu de la guerre. Après la victoire de Cadmus vient, dans le même acte, une scène avec des « *sacrificateurs chantants et dansants* » qui glorifient le héros. Enfin, apparaît sur un char Mars, suivi de quatre Furies volant dans les airs et dont le dieu détruit l'autel (3).

Il ressort de l'analyse des dessins que les 9 dont nous pouvons découvrir la relation à une pièce déterminée se situent tous dans la période qui va de 1673 à 1680, période où Carlo Vigarani, comme associé de Lully, exécutait tous les décors.

Or, le brouillon d'une lettre de Nicodème Tessin à Cronström, datée du 10 décembre 1704, nous apprend que Tessin venait de recevoir 12 dessins de Vigarani, dont deux paysages, au sujet desquels il exprime sa grande satisfaction. Il s'agit certainement ici de nos deux dessins et il est extrêmement vraisemblable que c'étaient des restes de la collection de Fossard dispersée après sa mort survenue en 1702.

Tessin, dans sa lettre, a-t-il donc raison d'attribuer toutes ces maquettes à Vigarani ? C'est très vraisemblable, à tout le moins en ce qui concerne l'invention. Certes, plusieurs des opéras dont il est question ont été rejoués plusieurs fois par la suite, mais le fait que deux de nos compositions existent, gravées par Chauveau, dans les éditions originales des

---

une construction indépendante : elle semble avoir été praticable et avoir permis le jeu des acteurs sur deux plans superposés. Or, nous savons que l'architecte bolonais Rivani, qui exécuta en 1681 les décors du *Triomphe de l'Amour*, Ballet Royal (voir Bapst, p. 393) provoqua l'admiration générale en ménageant dans le fond deux scènes superposées. Il n'est pas certain que cette innovation ait été utilisée dans le ballet susdit, car on n'en voit pas de trace dans la vignette initiale du livret. Si notre maquette reproduit un décor de Rivani, qui séjourna à Paris de 1681 à 1684, il faut renoncer, non seulement à attribuer à Vigarani cette maquette, mais à l'hypothèse que toute la série a été dessinée par lui. Cela n'empêcherait cependant pas de lui attribuer la composition des maquettes porteuses d'inscriptions qui les rattachent à des opéras dont Vigarani a certainement assuré la décoration.

(3) Cinq dessins de la Coll. Tessin reproduisent des scènes (avec figurants) du prologue, des actes I et IV du même opéra. Ces dessins se réfèrent sûrement à une reprise postérieure, l'invention étant typiquement « style Bérain ». Le décor de l'acte III diffère radicalement de celui attribué ici à Vigarani. Fait curieux, le décor, mais non les figurants est identique à celui bien connu du 1er acte d'*Armide*.

(Musée National, Stockholm).

Fig. 5 *Atys*, acte V.

(Musée National, Stockholm).

Fig. 6 *Alceste*, acte (?).

(Musée National, Stockholm).

Fig. 7 *Alceste*, acte (?).

(Musée National, Stockholm).

Fig. 8 *Isis*, prologue.

livrets (fig. 3 et 5) confirme l'attribution de toutes les esquisses à Vigarani, à l'exception peut-être des nos 9 et 10.

Comme nous venons de le dire, Tessin était particulièrement enchanté des deux maquettes représentant des paysages. Quant aux autres maquettes, il déclare qu'il « *avait cru Vigarani plus fort que cela* ». Ce jugement nous paraît aujourd'hui bien dur, mais, comme nous savons que, pour Tessin, Bérain était, en fait de décors, le maître incomparable, nous sommes portés à expliquer son jugement sommaire par le changement de style survenu en 1680 au moment où Bérain succéda à Vigarani. Nous sommes donc ainsi amenés à une question encore plus importante : en quoi consistait la différence entre les deux styles, celui de Vigarani et celui de Bérain ?

Ce nouveau problème n'est pas non plus facile à résoudre. La difficulté principale provient des matériaux à notre disposition : les esquisses de décors de l'époque de Louis XIV qui se trouvent aujourd'hui dans les collections suédoises et françaises dont nous avons parlé, se composent de copies non signées. D'ordinaire, on les considère toutes comme dérivant de Bérain. Or, on sait depuis longtemps qu'outre Vigarani et Bérain, d'autres artistes — Rivani déjà cité — travaillaient pour l'Opéra de Paris.

En ce qui concerne les deux fournisseurs principaux, Vigarani et Bérain, s'il a été jusqu'à présent fort difficile d'identifier leurs œuvres, c'est que celles-ci nous sont surtout connues par des copies où maints caractères des originaux ont disparu. Puisque nous connaissons maintenant un certain nombre de compositions qu'il faut certainement rattacher à Vigarani, et puisque, pour d'autres raisons, nous pouvons faire remonter jusqu'à Bérain la majorité de ces copies, nous possédons au moins un point de départ pour une étude comparative. Sans prétendre résoudre définitivement cette délicate question, je voudrais souligner certaines caractéristiques de l'un et de l'autre artiste. Un discernement plus poussé est ici extrêmement souhaitable étant donné que Bérain est justement regardé comme un novateur en matière de décors et de costumes de théâtre et qu'on lui reconnaît la création d'un style typiquement français, radicalement distinct de celui des décorateurs italiens de la même époque.

Carlo Vigarani était, avant tout, un architecte de théâtre. En collaboration avec son père Gasparo, il avait construit, nous l'avons signalé, la fameuse scène de la Salle des Machines aux Tuileries, scène qui mesurait près de 40 m en

profondeur. Des deux côtés de cette scène aux dimensions excessives, on avait planté une longue série de coulisses dont les toiles peintes devaient donner l'illusion de la perspective conformément au système pratiqué par les prédécesseurs de Vigarani et encore employé sur toutes les scènes permettant les changements à vue. Ce qu'avait voulu le constructeur, c'était ni plus ni moins la réalisation, sur la scène, du rêve qui hantait tous les architectes de théâtre de son temps, et non seulement les architectes mais aussi les peintres de l'époque du maniérisme : le rêve d'une perspective infinie (4).

Mais la réalité devait opposer à ce rêve un cruel démenti. Quand, en 1662, on joua à la Salle des Machines le premier opéra, *Ercole amante,* de Buti et Cavalli, la voix humaine n'arriva pas à remplir cet espace beaucoup trop vaste, et il fallut renoncer à la salle telle qu'elle avait été conçue. Lorsqu'on s'en servit par la suite pour des représentations dramatiques, seule fut utilisée la partie antérieure de la scène (5).

Or, ce qui frappe avant tout dans les esquisses de Vigarani de la collection Tessin, c'est précisément la recherche de la profondeur, d'une profondeur qui, dans les maquettes, n'est plus évidemment réelle mais illusoire (je reviendrai bientôt sur les moyens techniques auxquels Vigarani eut recours pour produire cet effet). Comme toutes les compositions pour décors d'opéra de l'époque, qui nous sont connues par des dessins originaux ou des gravures exécutées d'après Torelli, Mauro, Santurini, les Bibiena, ces maquettes trahissent une inspiration typiquement architecturale. Tous ces artistes italiens en effet étaient appelés « machinista », terme indiquant qu'ils n'étaient pas seulement des décorateurs de scène, mais aussi les constructeurs des machines. Souvent même ils avaient fait les plans de tout le bâtiment du théâtre et de son aménagement. Telle était la pratique au XVIIe et au XVIIIe siècles, pratique commencée du reste au cours du XVIe siècle.

En cela, nous le savons, Carlo Vigarani suivait la tradition; lui aussi était à la fois architecte et décorateur de théâtre et ses compositions trahissent ces deux aspects de son activité. Aussi la facture non moins que l'invention des maquettes reproduites ici me semble trahir l'*architecte.*

---

(4) Les plans de cette scène, exécutés à une époque de beaucoup postérieure alors que Servandoni utilisait la scène pour ses jeux d'optique, seront publiés dans un prochain numéro de cette revue.

(5) On ne sait si cela fut le cas déjà pour *Psyché*, représentée aux Tuileries en janvier 1671 et ensuite, le 24 juillet au Palais-Royal, mais c'est bien probable.

Pourtant, dans la mesure où les maquettes ici reproduites permettent de porter un jugement, il semble qu'il se soit distingué de ses collègues italiens par un trait essentiel. Sans doute toutes les esquisses de Vigarani visent à accentuer la structure architectonique, à renforcer la perspective et cette préoccupation s'applique même aux éléments purement décoratifs, aux statues et aux profils des coulisses. Mais toutes, aussi, se situent sur un nouveau plan par leur sobriété, par la netteté et la clarté des lignes, par un sens raffiné de la belle ordonnance qui me paraissent purement français. Leur style est toujours marqué par l'esprit classique à prédominance intellectuelle, nuancé, il est vrai, par les nécessités du théâtre où l'observation des règles est subordonnée au jeu de l'imagination. Vigarani n'a rien de ce qui permettait à Henri Prunières, dans une conférence faite à Stockholm en 1925, de baptiser Bérain un romantique avant la lettre (donnant ainsi à ce terme un sens extrêmement large). Certaines trouvailles architectoniques de Vigarani, par exemple à la fig. 8, son tempietto classique suspendu dans les airs, ont une délicatesse et une élégance gracile qui, pour reprendre une expression parallèle à celle de Prunières, nous inclinerait à définir leur auteur un architecte du style Louis XVI avant la lettre. Si l'on fait abstraction de la perspective en profondeur qui est ici nettement marquée, il n'y a dans l'image plus rien qui trahisse dans Vigarani un fils de l'époque baroque. De même que son compatriote Lully du point de vue de la musique, Vigarani, dans le domaine du décor scénique, a « nationalisé » la scène française.

La conception de Bérain, créateur du style de décoration d'intérieur qui porte son nom, était, à cet égard, toute différente et plus conforme à sa façon personnelle de voir, précisément en tant que spécialiste en ce domaine.

Bérain essaie, au moins dans la partie antérieure des décors, de conserver autant que possible les proportions réelles de la scène renonçant le plus souvent à la perpective pour donner l'illusion d'un espace scénique plus profond que l'espace existant. Ses compositions pour la scène trahissent avant tout le décorateur d'intérieur, le créateur du style qui porte encore son nom. Même lorsqu'il obtient un effet de perspective à l'infini, par exemple au moyen d'arcs voûtés, il l'interrompt en plaçant, à une certaine distance du fond, un décor formant écran et donnant, pour l'essentiel, à la première partie de l'ensemble l'aspect d'un espace clos. Mais à cet espace ainsi refermé, son imagination féconde donne la plus grande richesse ornementale possible.

Bérain est en effet l'inventeur d'un nouveau style fleuri de la scène, style qui est à la fois typiquement à lui et typiquement français. Bien que surchargée de détails ornementaux qui, pour nous, semblent souvent bizarres, ses compositions sont toujours remarquablement équilibrées, unifiées, et témoignent ainsi de l'esprit rationaliste caractéristique du grand siècle. Si la richesse de leurs jeux de lignes et leur intarissable fantaisie ont pu être dites un romantisme avant la lettre, leur souci marqué de l'unité en fait, comme de celles de Vigarani, des œuvres typiquement françaises, des œuvres conçues dans le même esprit que l'art du même siècle, qu'il s'agisse des arts décoratifs ou de la poèsie dramatique, depuis les œuvres de Corneille et de Racine jusqu'aux poèmes d'opéra de Quinault et consorts.

Comment Vigarani et Bérain qui travaillaient pour la même scène, construite en fonction du système — fixé une fois pour toutes — de la scène italienne à changements à vue, avec coulisses et fonds occupant une place déterminée (les premières formant une allée s'achevant sur la toile de fond), comment les deux décorateurs ont-ils pu arriver à des résultats si différents ?

La réponse me semble donnée par quelques dessins de nature technique concernant la scène du Palais-Royal. Je fais remarquer que la date de ces dessins est conjecturale, puisque aucune inscription ne nous renseigne à ce sujet, pas plus que la forme du filigrane.

Le plan indique une scène à coulisses traditionnelle avec perspective, à l'italienne et avec possibilité de changements à vue, du type que Torelli introduisit en France à l'époque de Mazarin et qui, par la suite, fut couramment employé dans les opéras, les tragédies à machines et les divertissements de cour de tout genre. Pour la scène qui, de 1673 à 1766, devait abriter l'opéra français, les mesures indiquées sont étonnamment petites : largeur à l'avant-scène, à peine 9,5 m, profondeur 17,55 m, hauteur de la première paire de coulisses 5,85 m. Ce sont là pratiquement les mêmes dimensions que celles du Théâtre de Drottningholm dont la salle ne peut contenir que 350 spectateurs et qui n'a pas de loges. Aussi se plaignait-on sans cesse de l'espace insuffisant de la scène, ce qui n'empêchait pas d'y réaliser des apparitions d'en haut et du dessous.

Ce qui frappe sur ce tracé de la scène, c'est, entre autres choses, la distance progressivement et fortement diminuée d'une coulisse à l'autre à mesure qu'on avance vers le fond. Pour la huitième paire de coulisses, cette distance est de

(*Musée National, Stockholm*).
Fig. 9 Vigarani : Esquisse pour un décor d'opéra.

(*Musée National, Stockholm*).
Fig. 10 Vigarani : Esquisse pour un décor d'opéra.



(Musée National, Stockholm).

Fig. 11 *Cadmus et Hermione,* acte III.
Cette maquette a servi pour la mise en scène de *Thétis et Pélée,* Stockholm 1773

moitié inférieure à celle de la première paire de coulisses à l'avant-scène.

A cette rapide diminution des distances sur l'élévation (fig. 12 et 13) correspond une diminution de la hauteur des coulisses qui a pour but de renforcer l'illusion de la profondeur donnée par la perspective sur l'image. Cette double diminution était une nécessité pour Vigarani qui, sans elle, n'aurait pu utiliser toute la profondeur réelle de la scène dont il avait besoin pour son système de changement des toiles de fond. Des deux côtés de la scène, derrière les deux parties de murs fixes, nous remarquons six rainures ou rails qui semblent prouver que Vigarani employait des fonds en deux parties ou « fermes » poussées de chacun des deux côtés. Ce système, identique à celui de l'Hôtel de Bourgogne, fut conservé sur la scène anglaise jusque bien avant dans le XIX[e] siècle (7). L'élévation montre encore que le changement était opéré par des chariots placés sur un plan ménagé dans les dessous de scène. Ce point est du reste confirmé par l'absence de treuils au-dessus du même endroit de la scène.

Or, nous retrouvons sur les maquettes de Vigarani non seulement le même nombre de coulisses que sur le plan, mais aussi leur rapide diminution en hauteur. Vigarani a certainement dû souffrir d'avoir à renoncer à la profondeur réelle de la scène de la Salle des Machines et à remplacer celle-ci par une perspective obtenue par des moyens aussi peu satisfaisants. Pourtant, la faible hauteur des coulisses du fond a comporté un avantage, celui de laisser dans l'ensemble aperçu par les spectateurs une place suffisante pour les grandioses apparitions d'en haut — les gloires — sans que celles-ci, comme c'est par exemple le cas au théâtre de Drottningholm, eussent à recouvrir l'architecture figurée par les coulisses. Aussi, leur effet, dans la vue d'ensemble du décor, est-il doublement grandiose.

Il est fort intéressant de comparer ces dessins techniques avec d'autres qui se trouvent au Musée National, qui sûrement, sont d'une époque ultérieure et dont je reproduis ici un exemplaire (fig. 14). La profondeur réelle de la scène, c'est-à-dire l'espace utilisé pour les portants, est devenue plus considérable, du fait qu'on leur consacre même l'espace situé derrière les parties de murs dont nous venons de parler et qui se trouvent aux deux tiers environ de la profondeur de la scène. Au même endroit du plan sont notées d'assez courtes rainures qui sont exactement du même genre que

(7) Voir Richard Southern, *Changeable scenery. Its origin and development in the British Theatre,* London, 1951.

les rainures des portants de la partie antérieure et ont évidemment la même destination. Cela doit signifier qu'à l'époque où fut tracé ce plan on avait adopté le système, encore employé actuellement, des toiles de fond roulées et abaissées du cintre. Sur notre plan, ces rainures postérieures, destinées aux changements à vue, n'ont pourtant pas été utilisées. Les portants qui y sont dessinés doivent avoir été fixés au plancher au moyen de supports de scène et, par conséquent, n'ont pu être remplacés par d'autres que lorsqu'une toile de fond abaissée les avait cachés aux regards des spectateurs.

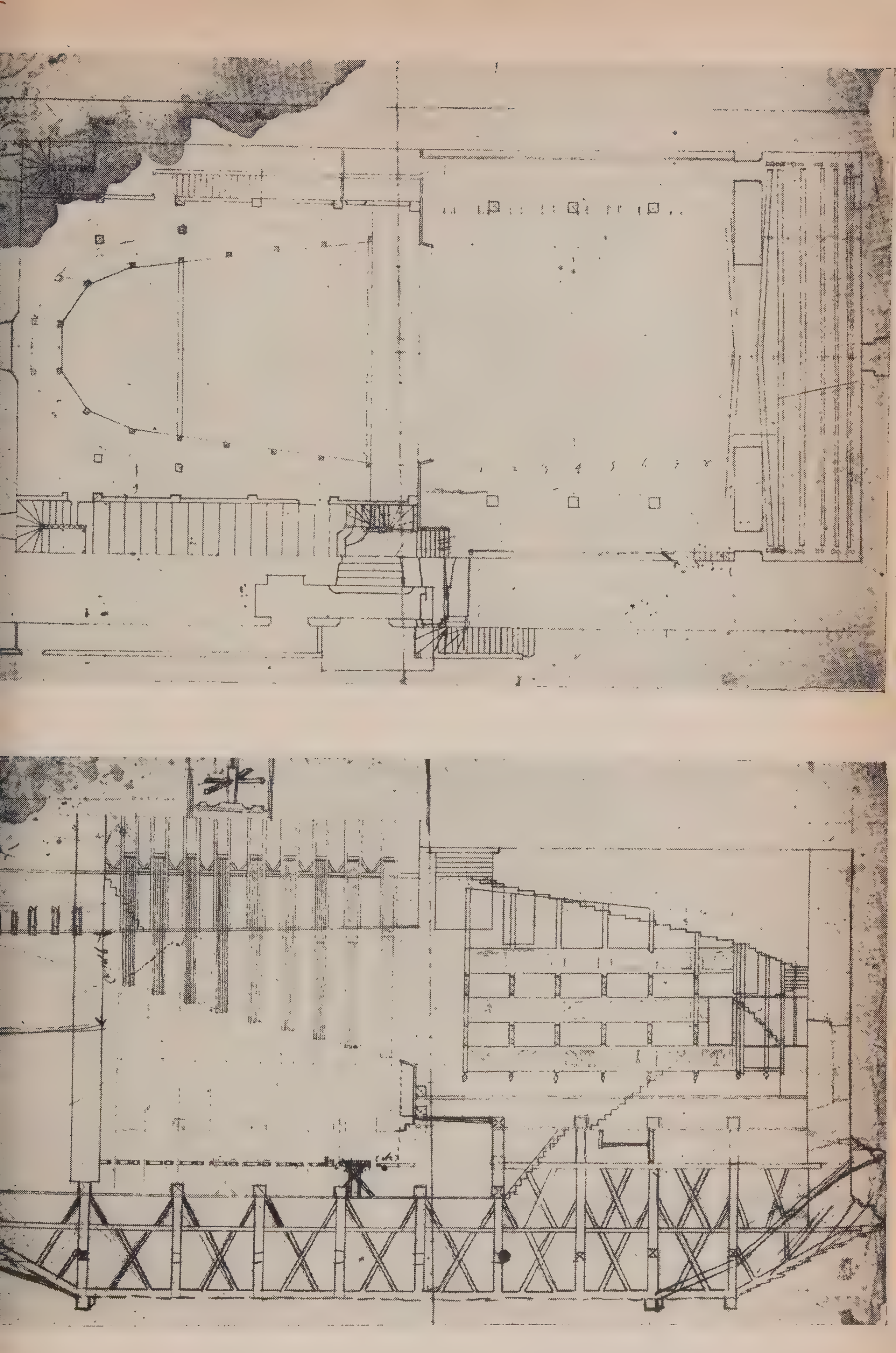
Autre différence : la distance entre les portants a successivement augmenté lorsqu'on avance vers le fond. Ce remaniement de la scène n'est pas, comme le précédent, uniquement justifié par des raisons techniques, mais il me paraît répondre à une conception nouvelle (et caractéristique de Bérain !) de la disposition de l'espace scénique.

Par l'élargissement de la partie avant de la scène, non seulement acteurs et danseurs (ces derniers surtout) disposent de plus de place pour les figurations mais l'ensemble de la scène gagne aussi en largeur et permet d'utiliser presque tout l'espace réel prévu par le constructeur. De plus, si je comprends bien les intentions de Bérain, celui-ci disposait alors d'une scène mieux adaptée à la réalisation de ses idées sur le décor théâtral (8).

Il est intéressant de voir comment Bérain — si toutefois c'est bien lui qui a conçu le plan — a utilisé la nouvelle scène pour la plantation des décors.

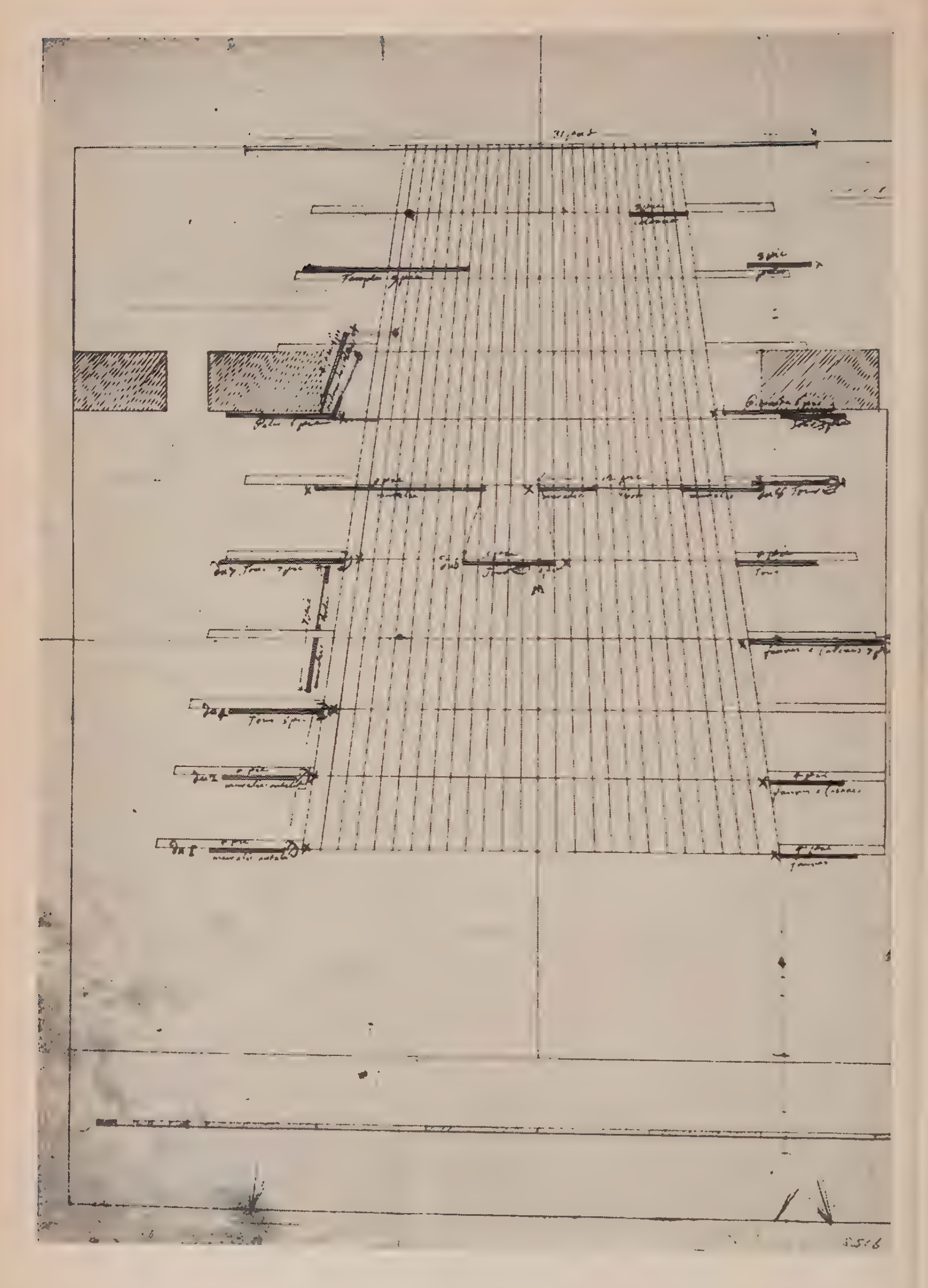
Dans l'espace gagné derrière les parties fixes de murs, il a placé trois portants qui ne glissent pas dans les rainures mais sont fixés au sol par des supports de scène : vus de la salle, à gauche, un temple, à droite une colonne et à l'extrême-droite la façade d'un palais. Contre la partie du mur de gauche, il a posé une autre façade de palais, peinte sur deux portants formant un angle, et devant le mur de droite une pyramide et une tour. Le trait le plus caractéristique de l'influence de Bérain est le mur qui, traversant la scène en son milieu (et au-dessus duquel on peut voir les éléments de décor, quand ce n'est pas à travers des arcades percées dans ce mur) interrompt la perspective en sa profondeur. Devant ce mur — et assymétriquement, à la distance d'une « rue » est

(8) L'accord entre la forme réelle de la scène et le décor est encore plus net sur le plan qu'il composa avec d'Olivet pour le théâtre de Charles XII et qui reproduit la disposition et les caractéristiques de l'Hôtel de Bourgogne (*Cf.* fig. 15 et suiv.).



(Musée National Stockholm, Coll. Cronstedt).

Fig. 12 et 13 Palais-Royal, plan et élévation.



(*Musée National. Stockholm*).

Fig. 14 Palais-Royal, plan de la scéne.

placée une tour équivalent à un « pavillon »; à droite, une porte est ménagée dans le mur.

La plantation des portants à l'avant-scène est, elle aussi, irrégulière. Selon une inscription, les deux premières coulisses de gauche représentent des « murailles en talus » (ou « entailles »), puis vient une tour, puis, formant un angle avec la muraille et la porte, une nouvelle tour. A droite, sur les trois premiers faux-châssis, des faunes et des cabanes — le troisième chariot est pourtant laissé vide — puis deux autres coulisses représentant une tour.

La plantation des décors sur ce plan révèle donc l'interruption, si typique pour Bérain et son école, de la perspective en profondeur par une construction architecturale dressée au milieu de la scène. Plus surprenante est l'asymétrie de la partie médiane, dont les maquettes de Bérain, conservées en copies, ne donnent pas l'équivalent. Ce fait pourrait indiquer que le plan de la scène doit être daté d'une période un peu postérieure à celle de Jean I Bérain.

Par contre, on peut constater par la maquette reproduite dans un tout autre contexte (9), que la différence de motif décoratif sur les deux côtés de la scène apparaissait dès l'époque de Jean I Bérain et, probablement aussi, à celle de Vigarani. La hauteur relative de la première et de la dernière paire de coulisses me semble indiquer que le décor remonte à l'époque qui a précédé le remaniement dont j'ai parlé de la scène du Palais-Royal. D'autre part la composition des divers éléments de l'image concorde étonnamment avec celle donnée par le plan : à gauche, architecture et marches en talus, à droite faunes et treillages, et dans le fond une double arcade courant vers un pavillon. Toutefois les différences de détails sont trop fortes pour que nous puissions supposer que le plan de la scène se rapporte directement à cette maquette.

Si cette dernière, comme il est fort possible, se rattache à une composition de Vigarani, il faut reconnaître que, malgré tout, le passage du style Vigarani au style Bérain et post-Bérain s'est opéré sans heurt.

Et, de tout ce qui vient d'être dit, nous pouvons peut-être conclure : il y a lieu de remplacer l'expression « Bérain, créateur du pays d'opéra » par cette autre, plus exacte,

---

(9) Voir Th. de Drottningholm, p. 215, fig. 35.

« Vigarani et Bérain, créateurs du pays d'opéra sur la scène française ».



Je sais que l'interprétation de nos documents est difficile et que les hypothèses ici présentées ne peuvent être absolument prouvées. Je les avance d'autant plus prudemment que je ne suis ni historien de l'art, ni encore moins technicien du théâtre. Si j'ai, malgré tout, voulu livrer cet exposé, c'est parce que je suis convaincu de la valeur historique des documents pris en eux-mêmes et que j'espère ainsi contribuer à stimuler la recherche et les échanges de vue au sujet de cette documentation d'une importance capitale pour l'histoire du décor en France, d'une documentation dont les dessins de Vigarani et de Bérain ne composent qu'une petite partie.



LE

THÉATRE DE CHARLES XII

ET LA MISE EN SCÈNE DU THÉATRE PARLÉ AU XVII[e] SIÈCLE

Lorsque Nicodème Tessin le jeune eut réussi, en mars 1699, à obtenir du roi la permission de faire venir une troupe d'acteurs français, l'une des premières tâches qui s'imposèrent à lui fut de monter, pour cette troupe, deux salles de spectacles, l'une au château, l'autre dans la ville. Avec son énergie coutumière, il se mit aussitôt à l'œuvre. Pour le théâtre de la cour, il put disposer de la plus grande salle de l'ancien Palais Wrangel, où la famille royale résidait depuis l'incendie du château de Stockholm en mai 1697. En même temps que le château, le seul théâtre public bien équipé de la ville avait été réduit en cendres. Il avait été bâti, en effet, tout contre le château et était constitué par un toit jeté sur une cour extérieure entre le mur du château et l'escarpe. Parmi les locaux qui s'offraient à lui, Tessin choisit un Jeu de Paume situé au sud du château incendié; des troupes ambulantes y avaient déjà donné des représentations, mais il s'agissait de l'équiper selon les règles de la technique scénique moderne. Le théâtre du château se trouva prêt le 20 novembre, un mois après l'arrivée de la troupe française, et celui du Jeu de Paume, plusieurs mois plus tard, en février 1700. Pour ce dernier, les Français étaient tenus, en vertu de leur contrat, à fournir tous les décors. Quant au théâtre du château, placé dans ce qu'on appelait « Kungshuset », « la Maison du Roy », la décoration en incombait naturellement au roi lui-même.

Cette salle de la Maison du Roy, dont Tessin a voulu faire un théâtre, a été décrite par lui dans ces termes : « *Au Palais Royal la grande salle qui servira se trouve au corps du logis où il y a un grand Escalier et Entrée à chaque bout; elle est toute attenante aux appartements du Roy et paraît aussi avantageuse pour un usage pareil qu'une salle le puisse être.*

Elle a 106 *pieds de longueur,* 42 *pieds de largeur, sur* 27 *pieds de hauteur; du côté du théâtre il y a trois, quatre chambres qui pourront servir pour s'habiller et enfermer des hardes.* »

Passionné de théâtre et artiste décorateur comme il l'était, Tessin voulait que les décors fussent de la plus haute qualité, mais il ne crut pas pouvoir trouver en Suède un peintre de décors assez habile. Il se mit donc aussitôt en rapport avec son correspondant permanent, Daniel Cronström, résident de Suède à Paris, pour s'enquérir des possibilités de se procurer ce dont il avait besoin.

La première mention qui soit faite de la chose se trouve dans une lettre de Tessin, datée du 29 mars 1699. Avant même d'avoir entamé des pourparlers avec les troupes de théâtre, Tessin prie Cronström de se procurer les deux maquettes de décor qu'il considère comme étant de toute façon indispensables. C'est urgent, et Cronström a carte blanche pour négocier et pour s'adresser à la personne de son choix. Il semble impossible de trouver une troupe disposant elle-même de décors acceptables et l'on discute continuellement, sans trouver de solution, la question d'engager un peintre de décors qui puisse accompagner la troupe. Mais on n'en trouve pas de convenable. « *Les décorateurs que les troupes de campagne mènent d'ordinaire sont leurs moucheurs de chandelles* », écrit Cronström le 12 juin — renseignement qui, indubitablement, éclaire les conditions de travail régnant en province à cette époque. D'un moucheur de chandelles il n'y a pas grand'chose à attendre en matière de l'art. De plus, le peintre dont Tessin voulait se servir devait avoir assez de talent pour pouvoir collaborer aussi à l'aménagement du nouveau château royal.

Cronström se met donc au travail et l'homme auquel il pense tout naturellement est M. Bérain, un des nombreux artistes français avec lesquels Tessin entretenait des relations et qu'il avait connu personnellement lors de son séjour à Paris en 1687. C'est aussi le nom de Bérain qu'on retrouve sur l'une des maquettes que nous avons reproduites. L'annotation est faite par Charles-Gustave Tessin, le fils de Nicodème. Un examen de la correspondance entre Tessin et Cronström nous apprend pourtant que Bérain n'est pas l'auteur des maquettes, mais qu'il a été intimement lié à leur élaboration.

Quand Cronström s'adressa à Bérain pour la première fois, c'était pour lui demander s'il n'avait pas, dans ses magasins, quelques décors superflus qu'il aurait été

(*Musée National, Stockholm, Coll. Tessin*).

Fig. 15 — Bérain-d'Olivet, plan pour le théâtre de la Maison du Roy, Stockholm (1699).

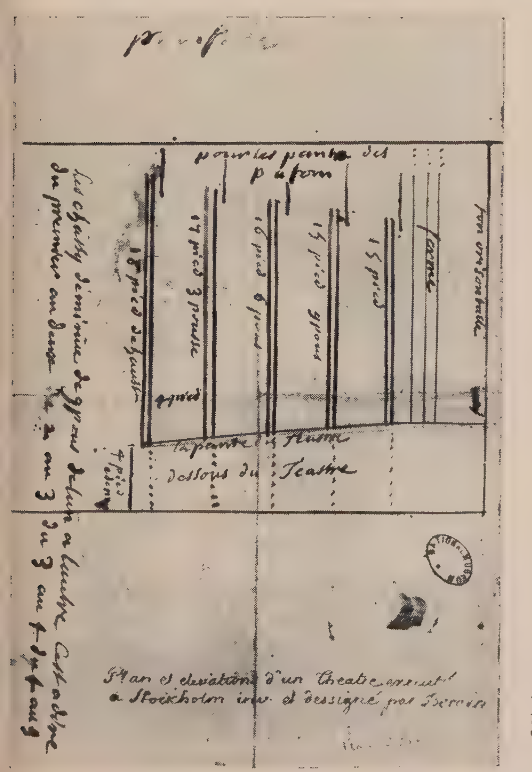
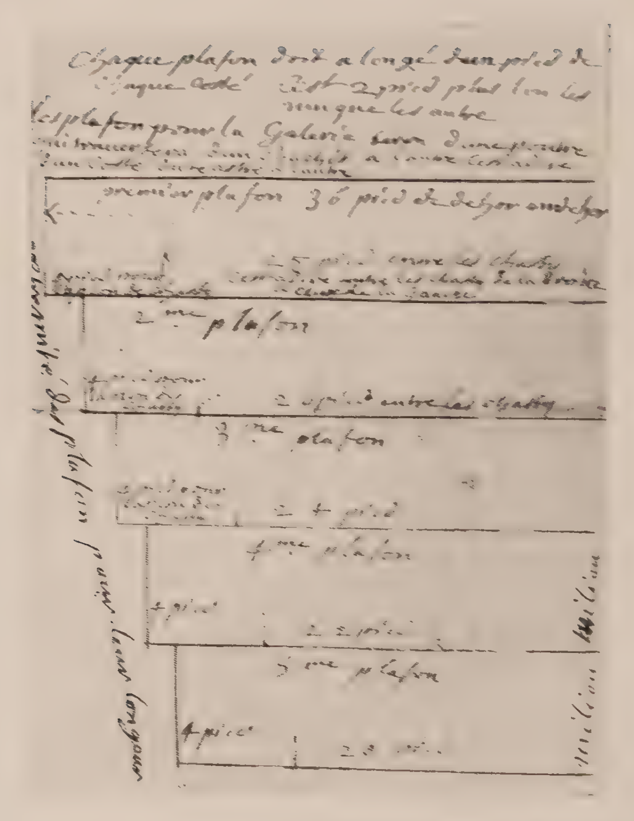


Fig. 16 — Bérain-d'Olivet. Elévation pour le théâtre de la Maison du Roy, Stockholm (1699).

(*Musée National, Stockholm, Coll. Tessin*).



(Musée National, Stockholm, Coll. Tessin).

Fig. 17 — Berain-d'Olivet. Equipement des plafonds, pour le Théâtre de la Maison du Roy, Stockholm (1000).

disposé à céder au roi de Suède. Bérain lui opposa un refus formel. Cronström s'adressa alors au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne qui venait d'être abandonné par les Italiens, mais sans plus de succès. Il revint alors à Bérain et passa avec lui un accord préliminaire pour la livraison de deux nouveaux décors, « *un qui représente une campagne et l'autre de l'architecture* ». Quelques jours plus tard, ayant « *fait revenir Bérain de la campagne* » selon l'expression assez révélatrice qu'il emploie, il convint d'un prix de 600 livres pour chaque décor, les frais de matériel non compris.

Cependant, Cronström croit qu'il est possible de réduire les frais. En même temps, il constate qu'il lui faut absolument encore un ensemble de décors, « *représentant un bocage ou jardin pour les pastorales* ». Il rend visite à un des collaborateurs immédiats de Bérain à l'Opéra, Jean St-Hillaire d'Olivet, « *peintre de l'Opéra pour les décorations* », un homme qui n'a pas laissé de nom dans l'histoire de l'art mais qui, selon Cronström, était capable et intelligent (« *un homme d'esprit fort vif qui sait bien des choses, entre autres l'architecture, quant à la théorie s'entend* ») et qu'on pourrait pour cette raison essayer d'engager pour les travaux du château de Stockholm. M. d'Olivet croyait pouvoir livrer les décors 25 % meilleur marché que Bérain, écrit Cronström le 5 juin. Avant de conclure, il verra cependant encore une fois M. Bérain revenu de la campagne « *pour arrêter les dessins et les prix* ». Dans une lettre du 12 juillet il déclare :

« *M. Bérain m'a envoyé des projets de décoration mais ils ne sont pas comme il faut, et l'on travaille à d'autres.* » Plus loin, il ajoute ces mots : « *Les décorations seront faites à mon retour; celle du palais est faite de manière qu'avec une ferme de verdure, que je ferai faire en outre de la ferme d'architecture, elle pourra servir aux pastorales, etc.; et je crois qu'au lieu de la décoration de verdure que nous voulions faire d'abord, nous aurions besoin d'une, représentant une chambre ou un appartement; cela est fort nécessaire, surtout pour les pièces de Molière, qu'on donne faites dans cette manière pour l'instant.* » Le programme a donc été considérablement augmenté.

Mais il n'en est pas resté là, le 24/14 juillet 1699, il écrit à Tessin :

« *M. Rosidor estant venu icy après les deux decorations faites, jay conféré avec luy sur les pieces que la trouppe à sur pied, et je trouve que celles dont la scene est dans une chambre ou appartement est si grand nombre / comme par*

Ex. toutes les pieces de Moliere/ qu'il faudra faire quelques changements à la decorations de la ville et augmenter de six chassis et d'une ferme de maniere qu'avec les seize chassis et la ferme lon puisse representer une rue ou place ou ville, et quelquefois un salon ou appartement. Vous aurez ainsi trois decorations au lieu de deux. »

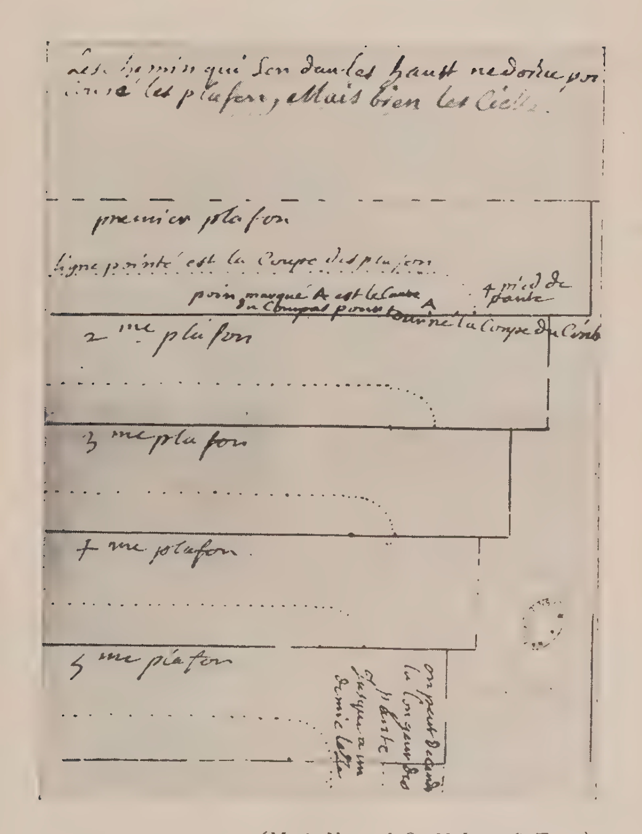
C'est sur ce renseignement que cessent les notes de Cronström sur ses conventions avec les deux peintres de décors. Heureusement elles sont complétées par un autre document dont on ne peut guère récuser le témoignage : la quittance écrite de la main de d'Olivet pour l'argent qu'il a reçu. En voici la teneur :

« *Je soussigné confesse d'avoir reçu de Monsieur de Cronström, la somme de douze cent trente et trois livres pour lui avoir dessiné et peint trois décorations de théâtre avec leur ferme, dont deux sont rehaussées d'or fin; fait double pour ne se servir que d'un, à Paris ce cinquième septembre* 1699.

« *Jean St.-Hillaire d'Olivet.* ».

Un autre fait vient confirmer ce document. L'écriture est identique à celle des annotations portées sur les esquisses, sauf quelques adjonctions de la main de Cronström. L'expression « *dessiné et peint* » ne me semble guère laisser de place au doute; non seulement d'Olivet a peint les décors, mais il les a créés — tout en restant, il est vrai, dans l'esprit de Bérain et peut-être même en suivant ses indications ou en se guidant d'après ses esquisses. Bérain était un homme trop occupé pour s'inquiéter de ce qu'une commande de ce genre lui échappât. Antérieurement Cronström disait de lui, à propos d'une commande — faite par Tessin — « *d'une composition en fait de mascarades, fêtes, décorations, etc.* » : « *Il ne s'en éloigne pas, mais il est si accablé que tout ce qui demande des soins suivis n'est guère de lui.* » On sait en tout cas qu'il s'est intéressé au travail de d'Olivet. Ce qui le prouve, c'est qu'il était présent lors de l'essai final des coulisses et des fonds sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, que le portier avait mis à la disposition de d'Olivet pour la fabrication des coulisses moyennant 14 livres, payées par Cronström. D'ailleurs, l'essentiel c'est que la qualité artistique des décors et leur style justifient en quelque manière la tradition transmise par C.-G. Tessin.

Le 28 août 1699 les décors furent expédiés par chariot au Havre pour être transportés par mer à Stockholm où ils arrivèrent assez tôt pour être montés sur la scène qu'on



(Musée National, Stockholm, Coll. Tessin).

Fig. 18 — Berain-d'Olivet. Equipement des plafonds, pour le Théâtre de la Maison du Roy, Stockholm (1699).

(*Musée National, Stockholm, Coll. Tessin*).

Fig. 19 — Bérain-d'Olivet. Notes pour l'équipement des décors.

(*Musée National, Stockholm, Coll. Tessin*).

Fig. 20 — Bérain-d'Olivet. Notes pour l'équipement des décors.

(Musée National, Stockholm, Coll. Tessin).

Fig. 21 — Bérain-d'Olivet. Maquette de décor. *La galerie.*

(Musée National, Stockholm, Coll. Tessin).

Fig. 22 — Bérain-d'Olivet. Maquette de décor. *La place publique.*

(*Musée National, Stockholm, Coll. Tessin*).

Fig. 23 — Bérain d'Olivet. Maquette de décor. ***La place publique avec cabinet.***

Fig. 24 — "Cabinet" praticable

venait d'aménager dans la Salle des Etats du Palais Royal. Comme on l'apprend par une quittance signée par Mathias Wilhelm (charpentier travaillant pour la cour de Suède) le 14 décembre 1699 et conservée aux archives de la Chambre Royale (Kammararkivet), c'est seulement à leur arrivée à Stockholm que les décors furent montés et transportés sur des châssis. La quittance en question nous donne encore d'autres renseignements de caractère technique sur lesquels je reviendrai.

Quelques jours plus tard Cronström envoyait par lettre les plans, les élévations et les maquettes que nous reproduisons. Comme Cronström le souligne, les esquisses avaient un but purement pratique : faciliter le travail de construction de la scène et la mise en place des décors.

Lorsque au mois d'octobre les décors furent montés sur la scène du Palais Royal à Stockholm, Tessin eut une forte désillusion dont il fit part à Cronström dans une de ses lettres. Il s'aperçut non seulement qu'il manquait dans l'envoi différentes choses qu'il avait espéré y trouver, mais que la largeur des coulisses était calculée si juste, qu'elle couvrait à peine les murs du théâtre quand on les regardait en se plaçant au milieu de la salle. Elles n'avaient que deux pieds et demi de large, alors qu'il en aurait fallu au moins le double pour empêcher tous les spectateurs, placés en dehors de cette ligne médiane, de regarder tout à leur aise ce qui se passait derrière les coulisses. Leur insuffisance, écrit Tessin, était particulièrement gênante dans les changements à vue.

Ce dernier reproche est tout particulièrement intéressant car il nous révèle que, de sa propre initiative et en dehors des plans de construction reçus de Paris, Tessin avait fait munir le théâtre des dispositifs nécessaires pour effectuer des changements réguliers, c'est-à-dire que, sous la scène, il avait fait installer un double dispositif de chariots de coulisses avec leurs cylindres et leurs tourniquets. Sachant à quel point Tessin s'intéressait aux problèmes mécaniques, nous pouvons deviner que ces perfectionnements lui procurèrent un plaisir tout particulier. Ses lettres nous apprennent également que, sur ce point, il trouva la plus grande compréhension chez le roi. On ne peut s'étonner si le jeune roi Charles, peu versé dans les lettres mais doué pour les mathématiques, comprenait plus facilement la machinerie technique de son théâtre que la psychologie compliquée des tragédies de Racine, bien qu'avec une louable patience il se fît lire ces pièces dans sa chambre pour pouvoir mieux en suivre la représentation le soir.

La réponse de Cronström aux objections de Tessin est bien révélatrice :

« *On ne change de decors ici que chaque jour de representation,* dit-il, *et cela à force de bras, n'y en ayant pas assez pour frequents changements sur ce pied. Mr Berain et d'Olivet ont donné les largeurs ord^{re} d'icy et je les ay mesuré et fait attacher aux chàssis, qui sont restés au theatre italien, où j'ay eu la precaution d'examiner et de verifier; quand on est au milieu du Parterre /ou est la place du Roi/ ou de l'amphitheatre, l'on ne decouvre aucun vide entre les decorations; pour les spectateurs des costés l'on ne se met pas en peine icy, s'ils voyent le deffaut de la cuirasse, et tout cela parcequ'en les augmentant de la moitié comme Vous faites, une decoration couteroit autant que deux. (Comme j'ay veu à peu pres ce que vous désiriez et que le prix ne montoit que trop haut, je n'ay pas voulu vous f^e couster des frais d'icy pour ce qui pouvoit aisem^t se f^e en Suede, comme ces 4 decorations de verdure, le ciel et le plafond; d'ailleurs une raison particulière nous empecha de f^e f^e le plafond icy, c'est que comme la decoration de la gallerie sert à deux fins, c'est à dire tantost à une gallerie, tantost à une place publique, un plafond ord^e empecheroit qu'au changem^t l'on ne pust aisem^t mettre des ciels ainsi j'eus l'h^r de vous proposer un plafond representant des poutres en travers sur lesquels l'on pourroit facilem^t renverser des ciels, mais ne sachant pas, si cette sorte de plafond agreroit et n'ayant pas le loisir d'attendre sur cela l'h^r de V^e rep^{se}, je ne voulus pas le f^e f^e icy.) Je suis cependant tres mortifié de voir que ces circonstances-la vous donnent du rompement de teste et suspendent la satisfaction, que le Roy auroit eu de voir les comediens plustost sur le theatre.* »

Cette consolation ne suffisait pas à Tessin. Avant même d'avoir reçu cette lettre, il avait pris les dispositions pour faire doubler la largeur de ses coulisses.

Je passe maintenant à l'examen des dessins eux-mêmes qui, malgré leur petit format et leur caractère d'esquisses sont, à certains points de vue, les plus intéressants de toute la collection Tessin du Musée National de Stockholm : ils nous donnent en effet dans le moindre détail une image authentique de la pratique de la mise en scène sur les théâtres parisiens dans le domaine où nous avons le moins d'information, mais qui nous intéresse par-dessus tout, à savoir celui des décors dans le théâtre parlé du XVIIe siècle. Ils nous permettent ainsi de mieux connaître le cadre dans lequel se jouèrent, vers la fin du siècle, les œuvres drama-

(Musée National, Stockholm, Coll. Tessin).

Fig. 25 — Bérain-d'Olivet. Maquette de décor. *Le village.*

(Musée National, Stockholm, Coll. Tessin).

Fig. 26 — *Le Camp.*



(*Musée National, Stockholm, Coll. Tessin*).

Fig. 27 — Bérain-d'Olivet. Maquette de décor. *Décor de tragédie* (Palais à volonté).

tiques de Corneille, de Molière et de Racine. Tout le monde sait que, si les documents en images abondent pour la mise en scène des opéras de la même époque, ils sont par contre extrêmement rares et d'une interprétation difficile lorsqu'il s'agit du Théâtre parlé.

Je commencerai par les deux petites feuilles qui, sur un côté, contiennent d'une part un plan, d'autre part une élévation de la scène, et au dos, des indications pour le montage des plafonds. Je rappelle en même temps que ces décors furent essayés sur les châssis de la scène de l'Hôtel de Bourgogne et que, par conséquent, ils ont dû avoir les mêmes dimensions que les décors ordinaires de ce théâtre. Il est opportun de se souvenir que les décors des scènes à coulisses de cette époque étaient, chose importante, déterminés une fois pour toutes dans leurs dimensions réciproques par les faux-châssis placés sur les deux côtés de la scène, faux-châssis que l'on pouvait faire glisser, mais non enlever et sur lesquels ces décors étaient montés. Du point de vue technique, on ne peut guère douter que nos dessins de machines ne reproduisent pour l'essentiel les machines de l'Hôtel de Bourgogne (fig. 15 à 18).

Pour qui est au courant des formes traditionnelles de la scène à coulisses de l'époque, l'interprétation du plan et de l'élévation ne pose pas de problèmes difficiles. Pourtant, sur quelques points dont je reparlerai, ces documents nous laissent dans l'incertitude, peut-être parce que leur auteur voulait donner à Tessin une certaine liberté de choix.

La largeur de la scène, sa hauteur et sa profondeur sont indiquées sur le plan que nous avons reproduit : d'un mur latéral au mur opposé, 42 pieds; du plancher de dessous du théâtre jusqu'au toit, 27 pieds; de la ligne de démarcation entre la scène et l'orchestre, jusqu'à ce qui est appelé « fond horizontal » (terme signifiant sans doute fond d'horizon), 30 pieds et demi. La distance entre les coulisses de la première paire de coulisses est de 26 pieds, donc à peine un pied de moins que la distance correspondante sur la scène du Palais-Royal, la scène d'opéra de Paris à cette époque (qui pourtant était regardée comme trop étroite). La hauteur et la largeur sont évidemment adaptées aux dimensions de la Salle des Etats, données par Tessin. La largeur du Jeu de Paume n'avait que deux pieds de moins que celle du Palais-Royal et la scène était suffisamment profonde pour qu'on pût y dresser les décors du théâtre du château. Les paires de faux-châssis étaient au nombre de cinq, chacune était double de manière à permettre un remplacement rapide bien

que, comme nous l'avons vu, les changements de scène tels qu'ils se pratiquaient au Palais-Royal et tels que Tessin les souhaitait, fussent impossibles. Les coulisses d'avant avaient exactement la même hauteur que les coulisses correspondantes du Palais-Royal. Par contre, la profondeur de la scène dans ce dernier théâtre était beaucoup plus grande, avec neuf paires de coulisses au lieu de cinq et un espace d'une grandeur correspondante pour les changements de toiles de fond. Mais ce qui frappe le plus si l'on compare la scène de Stockholm (voire de l'Hôtel de Bourgogne) à celle de l'Opéra de Paris, c'est que la perspective des deux premières était beaucoup moins fuyante de coulisse à coulisse. Du point de vue du jeu théâtral, c'était là un net avantage, d'une part parce que les acteurs, en évoluant, ne semblaient pas parcourir d'immenses espaces, d'autre part du fait que la partie arrière de la scène était plus large et laissait plus d'espace au jeu des acteurs. Que ce fût là également la disposition de la scène de l'Hôtel de Bourgogne, on s'en rend compte non seulement par le fait que les décors de Stockholm y ont été essayés, mais aussi par certaines gravures de l'époque (voir la gravure de Guérard reproduite dans l'*Histoire générale illustrée du Théâtre,* par Lucien Dubech, Paris 1931, T. II, p. 285).

La largeur des rainures de coulisses était très réduite : quatre pieds seulement, c'est-à-dire un strict minimum, même pour pouvoir faire glisser une coulisse de 2 pieds 1/2 dans la rainure d'avant sans cacher une partie de celle qui se trouvait derrière. Mais, comme nous l'avons vu, cette largeur correspondait à celle qui était habituelle dans les théâtres de Paris.

Pour la hauteur de la scène au-dessus du plancher tout à l'avant, le plan n'indique que 4 pieds, et, comme il n'est pas prévu d'excavation dans le sol, la hauteur du dessous de scène devait être extrêmement faible et les machinistes ne pouvaient s'y tenir droits. L'élévation ne permet pas de voir clairement comment on faisait glisser les coulisses. Au Palais-Royal, elles étaient manœuvrées par un cylindre placé dans le dessous de scène. Il est probable que la disposition adoptée par Tessin pour la Salle des Etats était du même genre. D'autre part, on ne voit pas très bien quelle a été l'idée du dessinateur. Voulait-il le transport des faux-châssis sur chariots dans le dessous de scène ou bien — et plus probablement — comme dans les théâtres anglais de l'époque, leur glissement sur des rails (en anglais, grooves) posés sur le plancher de la scène ? Ce qui est sûr et prouvé par les annotations d'un de nos dessins, c'est que les coulisses étaient

fixées sur les faux-châssis au moyen de crochets, comme cela se fait encore aujourd'hui au Théâtre de Drottningholm.

Une autre circonstance qu'il faut souligner, c'est que, pour le dessus de la scène, on ne mentionne aucune machine destinée à hisser les plafonds et les fonds.

A cet égard il est extrêmement intéressant de rapprocher le plan et l'élévation du théâtre de Stockholm de la vignette de la comédie du Départ des comédiens (le Théâtre italien de Gherardi, Amst. 1701, T. V), qui nous montre la scène de l'Hôtel de Bourgogne presque dénuée de décors; mais il ne faut pas se laisser tromper par les proportions de la vignette. Le format du livre a obligé le graveur de réduire à moitié la largeur de la scène. La gravure nous donne néanmoins une idée très claire de l'aménagement des faux-châssis et des portants. Tout particulièrement intéressant est le système pour le changement des toiles de fond. Au lieu de les brosser sur une seule toile, qu'on faisait descendre du cintre, on les coupait en deux parties, toutes les deux clouées sur des châssis qui, de même que les coulisses, étaient poussées dans des rainures ou rails de manière à ce que les deux moitiés se rejoignissent par le milieu. Il n'y a aucun doute que ce fut là le système adopté à l'Hôtel de Bourgogne, d'ailleurs le seul système possible quand la hauteur relativement limitée au-dessus de la scène ne permettait pas l'aménagement de treuils et de contrepoids. Ce fut également le système traditionnel dans tous les théâtres anglais de l'époque (1). Sur la gravure nous ne voyons que le châssis gauche de la ferme. Au dos des maquettes on trouve des dessins et indications manuscrites pour l'aménagement des plafonds que nous ne discuterons pas ici, ces indications étant en elles-mêmes assez explicites (fig. 29).

Passons maintenant aux maquettes de décors qui accompagnaient le plan et les élévations de la scène elle-même.

Les maquettes sont dessinées sur trois feuilles de 16 × 22 cm, que j'appellerai par la suite feuilles *a*, *b*, *c*. Elles sont toutes exécutées à l'aquarelle; sur une des feuilles, les contours sont tirés à l'encre de Chine et, sur les deux autres, au crayon avec quelques traits à l'encre de Chine. Pourtant, l'une des feuilles est *double* et disposée de telle manière que sur le premier dessin a été posée une nouvelle feuille représentant une autre scène. Cette autre feuille est collée à la première par le côté supérieur et destinée à être dépliée

(1) *Cf.* V. Richard Southern, *Changeable scenery. Its origin and development in the British Theatre.* London, 1951.

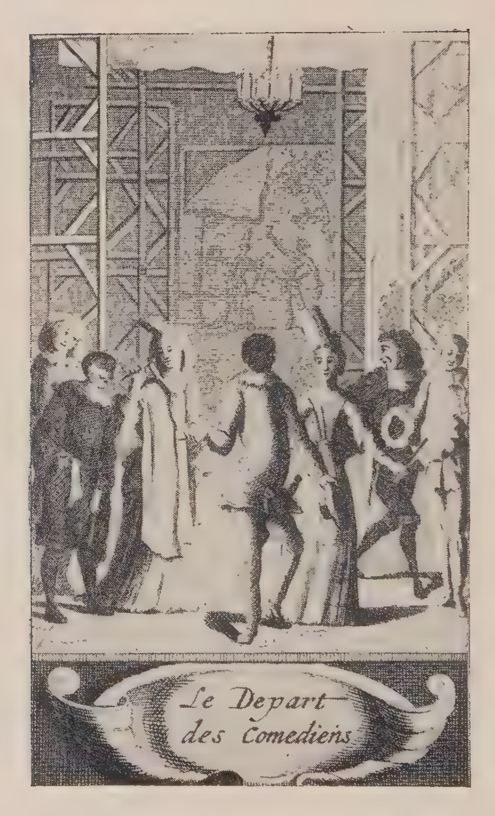


Fig. 29 — Frontispice de l'édition du *Théâtre italien*, de Ghérardi Amsterdam, 1701, T. IV.

Ce qu'il y a de moins réussi dans ces décors c'est le plafond et les poutres. Mais cela s'explique par le fait qu'une grande partie du décor pouvait servir à deux usages (fig. 21).

En effet, si nous laissons retomber une partie de l'image supérieure, c'est-à-dire la première, la troisième et la dernière des paires de coulisses en conservant le même fond, nous obtenons une scène assez surprenante : c'est une perspective de ville, la rue traditionnelle, de tant de comédies de Molière, cet endroit plein de mystère et d'imprévu, où n'importe quoi pouvait arriver. Sans que rien ne soit changé dans le dessin, le mur du fond de la galerie est subitement devenu une façade, quatre des pans de murs blancs ornés de bustes dorés et de consoles sont devenus autant de façades latérales. Ce qu'il y a de nouveau, ce sont six façades de style Louis XIV peintes en brun, munies de balcons, de portiques et de ces marquises baissées, si caractéristiques des anciennes rues de théâtre. Au fond à droite, se dresse un édifice plus important surmonté d'une coupole. On pourrait croire qu'il s'agit d'une église ou d'un temple antique si l'on ne savait que cette sorte d'édifice n'avait un rôle si effacé dans le théâtre comique du XVIIIe siècle. Il est probable qu'on a voulu donner au décor un certain caractère de noblesse pour le cas où l'on aurait à l'utiliser dans un répertoire plus sérieux. Dans le décor de la ville, datant de 1782, conservé au théâtre de Gripsholm, château royal situé à sept lieues de Stockholm et presque contemporain de celui de Drottningholm, un palais surmonté d'une coupole analogue occupe une place dominante au milieu du fond (fig. 22).

La maquette que vous voyez ici représentée à la figure 23 ne fait que reproduire le même décor de ville, mais encore plus sommairement esquissé. Cependant nous y remarquons un nouveau détail : une feuille est collée sur la troisième coulisse de droite; une façade y est dessinée avec une porte surmontée d'une fenêtre. Une annotation nous apprend sa fonction. La partie arrière reproduit « *le châssis faisant passe du* 3 *au* 4. *Il a une porte et une fenêtre qui doivent s'ouvrir pour entrer et regarder* ». La partie antérieure est « *un châssis géométral qui se doit attacher avec le fuyant pour composer une maison parlante et cave* ». Nous avons ici un « cabinet » du même type que celui utilisé de nos jours, une sorte de construction ménagée entre les coulisses et destinée aux entrées et aux répliques venant d'une pièce qui est censée être située à l'intérieur d'une maison. De semblables maisons praticables sont plusieurs fois mentionnées dans le mémoire de Michel Laurent et autres décorateurs

pour l'Hôtel de Bourgogne. On sait en effet que des dialogues entre les gens de la rue et des personnes postées aux fenêtres interviennent souvent dans la comédie classique. Une note portée sur la feuille indique que le balcon faisant partie de cette coulisse supplémentaire n'était pas seulement peint, mais construit en saillie : il était, entre autres, destiné à la représentation d'*Amphitryon*, de Molière. On trouve encore en quantité, dans les théâtres de Drottningholm et de Gripsholm, des praticables exactement pareils (fig. 24).

Mais nous n'en avons pas terminé avec la première feuille. Il nous reste cinq bandes à rabaisser. Ceci fait, nous obtenons le décor reproduit à la figure 25. Si une annotation ne nous l'indiquait clairement, nous aurions de la peine à deviner ce que ce décor représente : c'est une rue de village qui s'ouvre devant nous. Des verdures ont remplacé des façades latérales blanches. Entre les groupes d'arbres du fond apparaît un paysage. Il en résulte une rue villageoise vraiment assez imposante. Sans le fond, on penserait à un élégant boulevard bordé d'arbres. Mais n'oublions pas qu'on habillait les paysans de costumes stylisés, typant un caractère. Le réalisme que se permettaient Molière, Dancourt et autres quand ils voulaient porter à la scène des paysans patoisants ne s'étendait pas jusqu'aux costumes. C'est seulement vers le milieu du XVIIIe siècle que Mme Favart procéda à cet égard à une réforme assez timide.

Nous avons maintenant épuisé toutes les possibilités qu'offre cette première feuille avec les bandes de papier collées par d'Olivet. Pourtant il y avait encore une combinaison possible sur laquelle la correspondance de Cronström nous renseigne. En laissant la toile de fond et les coulisses de verdure et en remplaçant les façades de maisons par des tentes, qui pouvaient facilement être fabriquées à Stockholm, écrit Cronström, on obtient un camp militaire.

Nous voilà donc, d'un coup, sortis du domaine de la comédie et entrés dans celui de la tragédie et du drame héroïque. D'Olivet a omis de dessiner la maquette pour une telle scène, mais nous pouvons aisément suppléer à cette omission en en choisissant une, parmi les maquettes françaises de la même époque, qui fait partie de la collection Tessin (fig. 26).

Pourtant, la majorité des tragédies classiques exigeait un décor d'un tout autre genre. Ce décor nous est dépeint par la troisième feuille de d'Olivet. Elle représente une cour ouverte de palais, peinte en blanc, rouge et or. Les coulisses consistent en une série d'arcades ornées de statues dorées. Le fond

s'ouvre par une sorte d'arc de triomphe sur une autre place ouverte, au delà de laquelle apparaissent vaguement d'autres arcades et une façade de château d'aspect féerique. Au-dessus des coulisses s'élève la cime des arbres du parc environnant. C'est « le palais » absolument intemporel, convenant aussi bien à Persépolis qu'à Rome, à l'époque des Atrides et à celle des Bourbons. Il formait le cadre de la grande majorité des tragédies de l'époque Louis XIV. On ne peut guère s'imaginer de cadre plus noble et plus lumineux aux tragédies de Corneille et de Racine que ce décor féerique, à la fois discret et suggestif, majestueux et aimable. Le coloris, éclairé à la manière moderne, serait peut-être trop vif pour nos yeux; dans la douce et chaude lumière d'une centaine de chandelles, leurs tons prenaient une valeur plus profonde.

Il est vrai que ce décor fait l'impression plutôt d'un décor d'opéra, pour tout dire. Mais — que cette constatation vous choque ou non — *visuellement* le domicile poétique des tragédies classiques n'était qu'une province du vaste pays féerique et intemporel de l'opéra de Quinault et de Lully (fig. 27).

Si l'on voulait ouvrir l'atrium de ce palais sur des perspectives plus lointaines, on n'avait qu'à remplacer l'architecture du fond par le paysage que nous avons déjà montré. On obtenait ainsi selon les annotations de Cronström, le décor prévu pour « les pastorales sérieuses », que la troupe de Rosidor avait aussi à son répertoire (fig. 28).

Avant de laisser ces esquisses, il importe de rappeler que les coulisses réelles ne présentaient pas le caractère sommaire que nous avons remarqué sur les dessins. Bien au contraire les pièces de décors du XVIIIe siècle conservées à Gripsholm et à Drottningholm témoignent d'un fini et d'une minutie de détails bien supérieure à ceux qui caractérisent, en général, les décors modernes. Peut-être à cet égard, les nouveaux procédés d'éclairage jouent-ils un certain rôle. Exposés à une lumière électrique et comme morte, tous ces détails seraient fastidieux. Il en était tout autrement à la lumière inquiète et vacillante des chandelles ou des bougies. Les ornements peints sur les coulisses et sur le fond prenaient plus de relief. Au théâtre de Drottningholm, j'ai essayé d'imiter la lueur des bougies en employant des lampes légèrement teintées de jaune et dégageant une très faible lumière. Avec cet éclairage les décorations donnent l'impression d'avoir été modelées dans une pâte colorée.

De plus, nous devons nous rappeler que l'effet de ces décors était complété par celui des costumes de cour à la mode du temps et par une grande variété de costumes sty-

lisés pour la tragédie et le ballet. Les artistes de cette époque y consacraient un soin et une ingéniosité auxquels l'art moderne du costume est loin d'atteindre. Mais nous ne pourrions nous attarder à cette question attachante sans nous éloigner par trop de notre sujet. D'ailleurs les types de costumes sont connus par les reproductions contenues dans un grand nombre d'ouvrages sur l'histoire du théâtre. Je me contente de reproduire ici une gravure que je crois inédite représentant les acteurs de la Comédie Française en costumes de tragédie (fig. 30).

Enfin l'image d'ensemble était complétée par des accessoires utilisés avec discrétion et moins pour obtenir une impression pittoresque que lorsque l'action les exigeait. C'est, du reste, un fait bien connu par les mémoires de Laurent. Parmi les papiers se rapportant à la troupe de Rosidor et faisant partie de la collection Tessin, se trouve un mémoire rédigé exactement comme ceux de Laurent et qui nous renseigne d'une manière concrète sur la mise en scène pratiquée à cette époque.

Mémoire des choses nécessaires pour les représentations de la Comédie a la Cour

Pour la mort de Pompée (trag. de P. Corneille), un trône élevé au fond du Théâtre, un fauteuil sur le trône, un autre fauteuil et trois chaises en commençant la pièce. Une autre grande urne qu'on puisse porter à la main, elle doit être argentée et dorée; pour les cendres de Pompée.

Pour le petit homme de la foire (com. de Raisin), une table sur son chassis carré avec un double fond que cache en dehors un tapis pour porter le petit homme, on en donnera l'intelligence.

Pour le baron de la Crasse (com. de R. Poisson) un ziguezag.

Pour les Précieuses Ridicules (com. de Molière), une chaise à porteurs légère, couverte de toile seulement et peinte en dehors de quelques ornements, deux grands bâtons pour la chaise et des bricoles de cuir assez fortes pour porter l'homme dans la chaise. Quatre fauteuils.

Pour L'Ombre de Molière (com. de Brécourt), deux habits de diable; deux balais avec leurs manches; un trône ambulant pour Pluton, Minos et Rhadamante, que les deux démons placent au milieu du théâtre avec trois petits sièges de bois dessus, une fourche dorée pour Pluton, une grande rame de bois léger pour Caron; comme celle des barques; quatre petites cloches de différents tons pour sonner la retraite; et deux robes rouges.

Pour Le Festin de Pierre (com. de Th. Corneille); il faut dans l'enfoncement du théâtre, un mausolée ou tombeau avec des figures blanches, et des trophées aux côtés du tombeau sur lequel doit être un cheval blanc ou la statue de l'ombre est dessus; une inscription en grosses lettres au tombeau, une trappe où s'abîme le débauché, une table couverte d'un repas, des chandeliers et bougies, deux bou-

teilles de vin, des verres, des assiettes pour changer plusieurs fois; deux seringues de fer blanc pour jeter des flammes ardentes par la trappe du théâtre.

Pour Les Valets nouvellistes (Les valets de chambre nouvellistes, com. du Sr. de Rosidor, manuscrit de la Bibliothèque Royale) monsieur Rosidor donnera le mémoire de ce qu'il faut.

Pour Médée (trag. de Longpierre), un char traîné par deux gros dragons ailés.

Pour la comédie de « Je vous prends sans vert » (com. de Champmêlé) deux guirlandes et deux couronnes de fleurs. Un arbre aisé à porter par deux personnes, fort élevé, couvert de feuilles, et orné de bandes de clinquant, en forme de Mai, que l'on plante au milieu du théâtre dans un trou de gaine assez profond pour tenir l'arbre droit de manière qu'il y reste ferme; un signe oval pour mettre autour de l'arbre peint de gazon et de fleurs.

Pour Le Médecin volant (com. de Boursault), une porte de bois peint au-dessus de laquelle doit être une fenêtre assez haute et large par laquelle entre et sort le médecin volant, deux bandes de bois long d'un pied, et larges de quatre pouces attachées au-dessus l'une de l'autre à la porte qui servent à grimper le médecin volant quand il veut sauter.

Pour la comédie de l'Etourdi (com. de Molière) plusieurs habits de masques, des masques, deux flambeaux de ville, des battes en forme de bassons, pour battre; un port et de l'eau dedans.

Il faut à cette pièce encore une porte et une fenêtre au-dessus où l'on paraît.

Nous voyons par ce mémoire que la mise en scène utilisait largement des trappes, des lance-flammes, des dragons ailés et toutes sortes d'accessoires convenant à une scène d'opéra. On allait jusqu'à se promener sur la scène en tenant des torches enflammées. On y dressait le mât de cocagne garni de tous ses accessoires et entouré d'une imitation de gazon. A certains égards, la mise en scène au XVII[e] siècle fut très moderne. Ce qui la distingue avant tout de celle de notre époque, c'est moins la technique que l'esprit.

Et ceci nous amène à la question qui, pour moi, est la plus importante, à la question dont toutes les recherches sur les sources de l'histoire de l'art décoratif au théâtre ne constituent que les préliminaires : dans quelle mesure les formes extérieures de la scène constituaient-elles non seulement un cadre pour le déroulement d'un drame, mais un élément de poésie, un tout organique avec les poèmes ?

L'indifférence flagrante indiquée par Cronström dont le public témoignait devant la largeur des coulisses semble confirmer l'opinion acceptée par la plupart des historiens qui rejette, pour le drame classique de la France, toute relation intrinsèque avec les éléments extérieurs.

Cette opinion, du reste, peut invoquer en sa faveur d'autres exemples d'indifférence devant certains défauts que

n'accepterait jamais un public moderne. On sait aussi le principal argument invoqué par ceux qui affirment l'indifférence du public et des auteurs dans les siècles qui virent naître les grandes tragédies, à savoir la présence sur la scène d'un certain nombre de spectateurs qui rendait impossible toute illusion de réalité.

Sans doute, les banquettes installées sur la scène nuisaient-elles à l'illusion de la perspective. Ceci est indéniable, mais ce qui est vrai, c'est qu'un détail nuisant plus ou moins à l'illusion théâtrale, n'affaiblit guère, une fois qu'on l'a accepté, la puissance de suggestion et d'évocation de l'ensemble de la mise en scène. Le théâtre d'aujourd'hui nous en offre de nombreux exemples, dont nous ne nous rendons même pas compte, tant nous nous nous sommes familiarisés avec eux. Pour ce qui est des spectateurs sur la scène on peut se demander — et maints indices portent à le croire — si, au XVIIe siècle, leur présence sur la scène n'était pas plus une gêne pour les acteurs qu'un obstacle à la création d'illusion pour le reste des spectateurs. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque salle et scène formaient une unité architectonique que notre théâtre ne connaît pas.

La salle, somptueusement décorée, restait éclairée ou du moins dans la pénombre pendant toute la représentation et constituait elle-même un élément essentiel du spectacle. La transition entre salle et scène, entre réalité et illusion, s'opérait sans heurt. Cette confusion ajoutait même au charme du spectacle. Les théâtres de Drottningholm et de Gripsholm, conservés intacts jusqu'à nos jours, en apportent une preuve convaincante.

Quoi qu'il en soit, les esquisses de d'Olivet, les seules images connues donnant une représentation détaillée des ressources scéniques d'un théâtre classique français ordinaire, à la fin du XVIIe siècle, ne témoignent nullement d'une indifférence ou d'une insensibilité aux valeurs décoratives : bien au contraire, on y décèle sous la composition discrète et pleine de goût, un vif sentiment des moyens d'expression scénique que pourraient envier nombre de metteurs en scène modernes en quête d'effets appropriés. Toutes ces esquisses nous frappent par leur atmosphère intensément théâtrale. Peut-être faut-il admettre que ce que reflètent ces maquettes, malgré le souci de Tessin de réduire le nombre des portants pour des raisons d'économie, est en quelque sorte *l'idéal* de la mise en scène du théâtre classique. Mais il n'est pas sans intérêt de connaître cet état idéal. Que les réalisations n'aient pas toujours atteint à cet idéal, ne contredit

pas le fait qu'elles aient correspondu aux conventions acceptées par les auteurs.

D'autre part, plus déroutante est l'évidente rareté des variations scéniques. Pour un répertoire d'une centaine de pièces, rien que six possibilités de modifications des décors ! Cette constatation nous amène au cœur du problème, au point où la conception moderne heurte réellement l'ancienne. Il nous faut donc, pour expliquer ce fait, adopter un point de vue différent de celui de nos contemporains.

Le caractère « typique » des décors, dont nos esquisses font foi, est en réalité constitutif de tout drame à l'antique sur le mode de la Renaissance. Nous trouvons pour la première fois des images de ce type dans « *l'Architettura civile* » (Ven. 1540) de Serlio, et c'est aux scena tragica, scena comica et scena satirica de Serlio que remontent les esquisses de d'Olivet. Sans doute, lorsque la tragédie française fut devenue plus psychologique, on substitua à la place publique de Serlio un intérieur de palais; dans la comédie, on doubla la rue d'une galerie, la pastorale conservant son paysage idéalisé. Mais, ces modifications n'infirment pas la parenté du décor classique avec les scenae de Serlio, ainsi que l'a d'ailleurs déjà signalé G. Lanson.

Pendant plus de deux cents ans, ces types demeureront constants dans le drame classique, et personne ne songera à se plaindre de leur monotonie.

Certes, on peut juger que c'est là de l'abstraction poussée à son maximum. Considérons cependant que ces types, une fois fixés, prenaient pour les spectateurs, du fait même de leur présence indéfiniment répétée, une valeur de suggestion poétique à laquelle ne peut atteindre un décor de scène moderne, rapidement oublié. Ces quelques décors distincts qui renaissaient spectacle après spectacle, chacun fondu organiquement avec son genre dramatique propre, conféraient une sorte d'évidence et de réalité à ce qui, finalement, n'était rien d'autre que du théâtre, une création de l'imagination. Ils constituaient, à côté du monde quotidien, un monde imaginaire qui, par la force du traditionnalisme rigoureux, devenaient pour ceux qui pénétraient dans les murs du théâtre, presque équivalent à la réalité, sans perdre, pour autant, son caractère irréel ni la liberté exaltante des choses spirituelles. La limitation devenait une force, la pauvreté une richesse.

Ainsi compris, le peu de variation des décors ne trouve plus son explication dans l'indifférence pour les valeurs de représentation théâtrale, mais dans un mode autre et cer-

tainement plus passionné que le nôtre, de vivre l'expérience du théâtre.

Les esquisses reproduites ici nous ont introduits directement dans le monde décoratif auquel étaient destinés les poèmes. Leur valeur n'est pas diminuée par le fait que le même poème peut ensuite vivre et émouvoir en dehors de ce milieu, ou par le fait que bien des fois l'imagination du spectateur a dû fournir seule les décors. Elle nous montre dans quelle direction, en fait, l'imagination travaillait. Et c'est là que réside leur plus grande importance historique.

Ceci dit, on pourra fort bien souligner la prédominance, dans le théâtre classique du XVIIe siècle, de l'étude du cœur humain, de la beauté des vers et — dans la comédie — de la gaîté et de l'invention comique — rien de plus éloigné de mon esprit que de nier leur importance décisive. Mais cela n'implique pas qu'il soit indifférent de recomposer, dans son imagination, l'univers de toile peinte où l'action dramatique s'est déroulée (2).



(2) Les documents que nous avons commentés ont été publiés pour la première fois dans l'annuaire du Musée National en 1922. J'ai préféré réimprimer ces commentaires à peu près sous la forme que je leur avais donnée à cette époque. Le lecteur voudra bien distinguer entre les idées — auxquelles je tiens mais qui sont peut-être sujettes à discussion — et la documentation elle-même dont la valeur est indépendante et primordiale.



(*Musée National, Stockholm*).

Fig. 30 — Les Comédiens ſrançais vers 1700.



Fig. 31 — Le théâtre de Drottningholm : La façade.

Fig. 32 — Le théâtre de Drottningholm : La scène et la salle.

LES THÉATRES
DE
DROTTNINGHOLM
ET DE
GRIPSHOLM

Aux idées proposées précédemment sur la mise en scène du théâtre classique du XVIIe et du XVIIIe siècle tant pour l'opéra que pour le drame parlé, je n'aurais jamais osé donner une formulation aussi catégorique si d'heureuses circonstances ne m'avaient pas permis de connaître intimement deux théâtres du XVIIIe siècle absolument intacts et qui, tous deux, constituent des témoignages vivants de l'art scénique sous l'ancien régime : les deux théâtres royaux de Drottningholm et de Gripsholm. Avant d'en venir aux révélations qu'ils nous réservent, je dirai quelques mots de leur origine et de leur histoire.

Le théâtre de Drottningholm fait partie d'une aile du château de plaisance dit de Drottningholm qui fut dessiné par l'architecte Nicodème Tessin l'ancien pour la reine Hedvig Eleonora, veuve de Charles X Gustave. Le théâtre lui-même fut construit de 1764 à 1766 par l'architecte Carl Fredrik Adelcrantz pour la reine Louise Ulrique, sœur de Frédéric II, à qui le château avait été offert à l'occasion de son mariage avec l'héritier au trône de Suède, Adolphe-Frédéric. Il occupait la même place qu'un autre théâtre, beaucoup plus petit, qui avait été achevé en 1754 et incendié de fond en comble en 1762. De même que le théâtre, cosntruit un an plus tôt dans une aile du château d'Ulriksdal, situé à cinq kilomètres environ de Stockholm, celui de Drottningholm fut édifié en prévision de l'arrivée en Suède d'une troupe d'acteurs français. Cette troupe joua principalement dans la capitale où, à son intention, on avait en 1699 remanié et perfectionné le théâtre du Jeu de Paume (1). Du théâtre

(1) Voir *Le théâtre de Charles XII*, page 197.

d'Ulriksdal, également dû à Carl Fredrik Adelcrantz, ne subsiste plus aujourd'hui que la salle des spectateurs, petite mais exquise. Ces deux théâtres royaux étaient employés occasionnellement, lorsque la cour se transportait dans ces châteaux. A Drottningholm surtout, ces séjours, en été duraient souvent assez longtemps, d'ordinaire plusieurs mois. Jusqu'à la mort d'Adolphe-Frédéric en 1771, la troupe française faisait la navette entre le théâtre de Stockholm et les deux châteaux de plaisance.

Après la mort d'Adolphe-Frédéric, comme les ressources de la reine ne lui permettaient pas de tenir sa cour à Drottningholm, le théâtre du château fut abandonné pendant quelques années. C'est alors que Gustave III fonda l'Opéra suédois, inauguré le 24 janvier 1773 dans l'enceinte du Jeu de Paume qui, une fois de plus, avait été profondément transformé. En 1777, le château de Drottningholm fut acquis par l'Etat suédois; son théâtre allait, dès ce moment, connaître une période d'incomparable splendeur. En attendant que Stockholm fut doté d'un Opéra nouveau, équipé avec un goût raffiné, par les soins, une fois encore, (1782) d'Adelcrantz, on exécuta fréquemment les premières d'opéras à Drottningholm dont la scène était plus grande et mieux aménagée que celle du Jeu de Paume. En 1781, on fit venir une nouvelle troupe d'acteurs français, dirigée par J.-M. Boutet de Monvel, et, en 1787, le roi avait atteint le but qu'il poursuivait, la constitution d'un ensemble dramatique suédois, origine de notre Théâtre Royal Dramatique actuel. Ces diverses troupes se succédaient à Drottningholm pendant les mois d'été et les amateurs de la cour y jouaient aussi avec ardeur, surtout les pièces composées par le roi. Après la mort de Gustave III, quand la troupe française eut été renvoyée, l'Opéra, le Théâtre Dramatique et les amateurs de la cour continuèrent d'utiliser Drottningholm pour diverses représentations jusqu'aux environs de 1800, après quoi le théâtre du château, comme la Belle au Bois Dormant, entra dans un sommeil de cent-vingt années, à peine dérangé vers le milieu du siècle par quelques rares représentations d'amateurs. Parmi ces dernières, il est intéressant de noter, exécutée en juin 1858 par les zouaves revenant de Crimée, une pièce intitulée *Cent coups de canon* qui célébrait la naissance, dans un pavillon tout proche du théâtre, du futur roi Gustave V (mort en 1951).



Fig. [illegible] — Le Théatre de Gripsholm : La salle.



Fig. 34 — Le Théâtre de Gripsholm : La scène et la salle.

C'est ce souverain qui, en 1921, permit à l'auteur de ces lignes de remettre le vieux théâtre dans son état premier; c'était là une tâche aussi passionnante que facile puisque tout — salle, scène, machinerie et décors — était pratiquement intact. Une trentaine de décors étaient plus ou moins complètement conservés, les toiles de fond pendaient du cintre et les coulisses étaient emmagasinées des deux côtés de la scène. Il s'agissait seulement de remettre un peu d'ordre, de balayer le décimètre de poussière qui recouvrait le tout et de remplacer les fils des machines (1).

Si l'on fait exception de quelques retouches inévitables, les peintures de la salle et des décors furent laissées telles quelles, la légère patine des ans ne faisant qu'ajouter à leur charme. Enfin — et surtout — il importait d'obtenir une lumière aux tons dorés, au moyen de lampes électriques posées à l'endroit où se trouvaient jadis les chandelles de cire. En même temps, grâce à la générosité du Musée National et d'autres Institutions publiques, nous pûmes constituer dans les salles situées à l'avant du théâtre, le Musée du Théâtre de Drottningholm qui, depuis sa fondation, s'est constamment développé et enrichi de pièces et de documents intéressant l'époque antérieure à 1800, c'est-à-dire l'époque même du monument historique qui l'abrite. Outre ces pièces réservées au Musée, il existe encore, à l'arrière de la maison, par conséquent de l'autre côté de la scène, une trentaine de pièces qui servaient autrefois aux acteurs à la fois d'appartement privé et de loge.

Le théâtre du château de Gripsholm, de dimensions moindres mais encore mieux préservé des atteintes du temps, est abrité par les murs d'une tour ronde — d'une épaisseur d'un mètre — dans l'imposante forteresse construite vers 1535 par Gustave Vasa sur les bords du lac Maelar, à soixante-dix kilomètres environ de Stockholm. Ce théâtre fut, lui aussi, aménagé pour recevoir dignement une troupe d'acteurs français, celle de Monvel, et achevé en 1782. La disposition des lieux permit à l'architecte Carl Palmstedt, de surélever la scène et la salle, et il put, grâce à la forme circulaire (interrompue pourtant du fait qu'une aile avoisinante fut élevée au même niveau pour l'aménagement de la scène) donner à la petite salle une forme à l'antique. Cette dernière fut encore accentuée en 1785 par le remaniement des banquettes rendues conformes à celles du théâtre d'Herculanum

(1) Je fus remarquablement aidé par l'architecte du château de Drottningholm, M. Ivar Tengbom et par le chef machiniste du Théâtre Royal M. Gannar Broberg qui apporta à ce travail une intelligence avertie, le souci de respecter le passé et un intérêt qui ne se démenti jamais.

sur lequel Piranesi venait de publier un magnifique ouvrage avec gravures dédié à Gustave III. A Gripsholm, la cour séjournait principalement en hiver et, abstraction faite des acteurs français, le théâtre y servait surtout aux amateurs de la cour. C'est là que furent représentés pour la première fois quelques-uns des drames historiques de Gustave III. Après 1785, le théâtre ne fut plus utilisé qu'une seule fois, en automne 1800 lors de la visite de Gustave IV Adolphe, fils de Gustave III, accompagné de ses beaux-parents, le duc et la duchesse de Baden. A cette occasion encore, les acteurs furent d'une part des Français, d'autre part des amateurs de l'aristocratie (fig. 33 et 34).

A Gripsholm comme à Drottningholm la machinerie de la scène est toujours dans son état originaire et elle permet les changements à vue, dirigés d'un dessous de scène spacieux. On y compte une dizaine de décors de l'époque absolument intacts. Alors que le théâtre de Drottningholm, qui en conserve une trentaine a, pour la scène, une profondeur de 19 m, pour l'avant-scène une largeur de 9 m, et une hauteur de 7; celui de Gripsholm a 7,8; 5,3; 5,2 m.

J'avoue que peu d'heures dans ma vie ont été aussi riches d'émotion que celles du printemps 1921 pendant lesquelles les ouvriers qui, occasionnellement, travaillaient à la scène, déroulèrent les toiles de fond suspendues au cintre l'une contre l'autre, puis disposèrent les coulisses qui leur correspondaient, d'abord à Drottningholm, ensuite et peu après à Gripsholm. Depuis longtemps, je m'occupais du théâtre français du XVIIIe siècle et j'avais même choisi comme sujet d'une thèse de licence assez étendue le séjour de la troupe française à Stockholm de 1753 à 1771. Mes recherches m'avaient alors convaincu que la passion du théâtre qui, à cette époque, animait toutes les classes de la société ne s'expliquait pas uniquement par l'attrait des pièces du temps, si souvent insignifiantes et aujourd'hui tombées dans l'oubli; il fallait supposer dans l'atmosphère même du théâtre une sorte de fluide, un aspect du jeu et de la mise en scène dont l'effet fût quasi magique et assez fort pour attirer coup sur coup les spectateurs dans l'enceinte du théâtre. Au moyen des dessins, des gravures, des livrets de théâtre, des lettres et des mémoires du temps, j'avais tâché de faire revivre dans mon imagination le drame tel qu'il se déroulait sur la scène. Tout ce travail de collation et de recherches m'apparaissait maintenant superflu : j'avais devant mes yeux la réalité elle-même. L'imagination n'avait plus un grand travail à fournir pour deviner l'effet que produirait cet ensemble, une fois l'avare lumière filtrant par les trois fenê-

tres remplacée par une lumière appropriée et une fois disparue la poussière accumulée depuis un siècle.

Comme je m'étais jusqu'alors surtout attaché au drame parlé, il était naturel que je recherche d'abord tout particulièrement les décors qui avaient servi à ces drames. Ceux de la comédie étaient faciles à identifier : rue classique de la comédie, cabanes de paysans, paysage idyllique, je retrouvais tout ce que les gravures m'avaient fait connaître. Je mis plus de temps à découvrir les décors des tragédies. Il y avait là, certes, plusieurs magnifiques palais d'opéra, semblables à ceux qui illustrent les livrets d'opéras du XVII[e] siècle. Mais où se trouvaient les décors tragiques ? Je compris enfin que ces grandioses colonnades, utilisées pour l'opéra, l'étaient aussi pour la tragédie, et qu'elles étaient identiques au « palais à volonté » dont il est question dans le journal de régie de l'Hôtel de Bourgogne, tenu à jour par Laurent. Il s'avérait donc que la tragédie *comme représentation* faisait partie du même monde féerique que l'opéra.

La seconde surprise qui m'était réservée fut la découverte de la relation existant d'une part entre presque tous les autres décors, tant pour leurs traits fondamentaux que pour leur réalisation dans les détails, et d'autre part les dessins de la collection Tessin et les gravures de la même époque ou d'une époque antérieure. Le monde de féerie qui s'édifiait sous mes yeux était, essentiellement, identique à celui qui avait enchanté les spectateurs contemplant en 1589, à Florence, la mise en scène des intermèdes de Buontalenti : même jardin à treillage, mêmes forêts à la Gobelin, mêmes rochers et grottes stylisés, voire même Enfer de type purement médiéval et même Olympe de nuages qui pouvait s'abaisser du cintre et lentement envelopper toute la scène d'une lumière céleste tandis qu'apparaissait sur un char de nuages quelque divinité. Avec la rue de la comédie, je remontai même plus loin dans le temps. Il était facile d'y reconnaître une variation de la rue de comédie gravée par Ricci en 1689 d'après la décoration exécutée par Gli Intronati à Sienne en 1560 pour la comédie *Ortensio* attribuée à A. Piccolomini.

Bref, je me retrouvais dans un pays identique au pays d'opéra dont parle André Tessier dans son étude déjà citée sur Bérain.

Comment expliquer cette identité et cette permanence, au cours de deux siècles, de quelques types de décors, donnés une fois pour toutes et répétés avec des variantes insignifiantes un nombre de fois incalculable ? Impossible, histori-

quement, d'en appeler au manque d'imagination ou de puissance de renouvellement. Il fallait nécessairement trouver l'explication dans la façon originale, différente de la nôtre, dont le public de cette époque sentait la réalité poétique. Pour mieux faire comprendre ce phénomène, on me permettra de recourir à une comparaison ou, mieux, à un phénomène parallèle que j'ai eu bien des fois l'occasion d'exposer aux visiteurs du théâtre de Drottningholm, soit au théâtre lui-même, soit devant les collections d'images anciennes d'opéra qui y sont conservées. Si l'on raconte une histoire à un enfant pour la seconde fois et que l'on y change le moindre détail, l'enfant réagit infailliblement : « Non, ce n'est pas comme cela ! ». Certes, le public de l'ancien régime n'avait rien de naïf, il était même extrêmement raffiné, mais le fond psychologique de son attitude au théâtre était le même que celui de l'enfant. Le monde théâtral auquel ils étaient faits depuis leur plus jeune âge avait pris, pour les gens de cette époque, le caractère d'une réalité sui generis. Pour eux, à cette réalité du monde imaginaire, appartenaient de droit et indissolublement tous les personnages de la poésie dramatique. Ils aimaient cette réalité pour sa permanence et y trouvaient leur plaisir à s'y réfugier coup sur coup et à y faire, à chaque fois, de nouvelles expériences. Ils ne voulaient pas changer de cadre. C'est à cette conception que le magasin des décors de Drottningholm venait apporter une confirmation éclatante.

Toutefois ce magasin ne contenait pas uniquement des décors conçus selon la tradition du XVII[e] siècle. Il y en avait qui s'écartaient fortement du type traditionnel, soit par leur caractère à l'antique, soit par une recherche de couleur locale très poussée. En effet, pendant les années où les théâtres de Drottningholm et de Gripsholm furent utilisés, se produisit un changement radical dans la façon de concevoir et de sentir le théâtre, un changement qui, en quelques décennies, allait anéantir le monde féerique intemporel de l'ancien régime et lui substituer, aussi bien dans l'opéra que dans le drame parlé, les inventions d'une tendance vers le nouveau, le jamais vu, le pittoresque, l'historique compris à la façon romantique. Dans le domaine français, le signal du changement fut donné par Voltaire dans ses tragédies sur des épisodes de l'histoire de France ou situées dans un milieu exotique.

En Suède, la nouvelle tendance se développa surtout dans le sens du romantisme historique et s'y exprima, j'ose le prétendre, avec beaucoup plus d'originalité que dans n'importe quel autre pays à la même époque. Le promoteur

de cette tendance en Suède fut Gustave III qui écrivit ou fit écrire des drames et des textes d'opéra sur des thèmes empruntés à l'histoire de Suède.

Le meilleur moyen d'étudier les aspects de ce changement radical et rapide est de comparer le magasin de décors de Drottningholm à l'abondante documentation d'esquisses de scènes parvenue jusqu'à nous. Je rappellerai ici brièvement les principales étapes de l'évolution.

Au programme d'inauguration du Théâtre Royal du Jeu de Paume, après son remaniement, figurait un *Thétis et Pélée,* paraphrase du livret de Fontenelle, due à Johan Wellander, fonctionnaire suédois et poète — de troisième rang ! —, avec musique composée pour l'occasion par le maître de chapelle d'origine italienne Francesco Uttini. Le roi avait lui-même surveillé la préparation; il avait choisi, comme modèles des décors, quelques maquettes de la collection Tessin ainsi qu'en témoignent quelques inscriptions — certaines de la main du roi — qui se trouvent sur certains dessins (2). Ces maquettes furent réalisées sur la scène par le remarquable artiste suédois qui était, alors, responsable des décors, l'architecte de la cour, Jean Eric Rehn. Si vivante était encore à ce moment la tradition du XVII[e] siècle qu'un opéra nouveau sur un thème mythologique pouvait encore en 1773 se jouer tout naturellement dans le pays d'opéra où s'étaient déroulées les tragédies lyriques de Quinault. Bien plus, l'un des décors dérivait de plus loin encore, de la mise en scène de Torelli pour le ballet *Thétis et Pélée* (1653) ; un autre représentait le paysage de rochers de *Cadmus et Hermione* dont nous avons traité dans un article précédent (fig. 11). On trouvera ici la reproduction d'une autre maquette sur laquelle le roi avait écrit : premier acte, la mer dans le fond. La perspective fortement accentuée qui rappelle exactement celle des esquisses de Vigarani me paraît constituer un fort indice de l'appartenance de cette composition à l'époque du décorateur italien. Il est intéressant de la comparer avec une esquisse due à Jean Eric Rehn dont les formes adoucies et la manière très différente datent immédiatement la composition de la fin du règne de Louis XV; les proportions y ont été adaptées à la scène peu profonde du Jeu de Paume et le fond s'est rapproché. Pourtant le domaine poétique reste le même; c'est celui de la grande féerie de l'époque baroque (fig. 35 et 36).

Les esquisses de costumes — dont plusieurs sont conservées au Théâtre Royal — étaient fournies régulièrement,

(2) *Cf.* A. Beijer, *Gustaviansk opera,* Ord och Bild 1923, janv.

pendant les premières années de l'Opéra, par l'ordonnateur des costumes de l'Opéra de Paris, Boquet. C'est dire leur style purement Louis XV et nettement non classique. Pour l'*Orphée* de Gluck, exécuté à Stockholm avant de l'être à Paris, ainsi que dans *Alceste*, les chanteurs portaient, selon les indications fournies par quelques tableaux à l'huile de Hilleström (3), de somptueux costumes du XVIIIe siècle, inspirés cependant par le style dit historique introduit par Lekain et Clairon mais qui, en fait, n'était pas plus historique que l'habit à la romaine traditionnel, même s'il s'approchait un peu plus de la vérité.

Les grands opéras composés par Gluck durant sa période française constituèrent longtemps le fond du répertoire suédois. Très vite pourtant on allait modifier complètement leur mise en scène. Pour faire sentir le long chemin parcouru, du point de vue du style, en quelques années, il suffira de renvoyer aux deux maquettes de J.-D. Dugourc que nous avons reproduites (fig. 37 et 38). L'une appartient à la collection Albertina de Vienne et porte l'inscription « pour Stockholm 1781 ». La seconde maquette, reproduite ici, appartient à la Bibliothèque Royale de Stockholm. Peu de mises en scène du siècle suivant auront un classicisme plus pur et plus sobre, une atmosphère mieux adaptée à l'esprit des œuvres de Gluck !

Une des expressions durables de ce retour à l'antique qui, ces années-là, caractérise aussi l'architecture, est le théâtre de Gripsholm de Palmstedt. C'est l'un des plus beaux théâtre de cette époque, d'une grande pureté de style et même monumental dans son aspect général malgré ses proportions réduites, déterminées par sa situation dans une tour ronde de forteresse. Tout y concourt à favoriser l'atmosphère théâtrale : les loges profondément enfoncées entre les colonnes du mur du fond, les miroirs posés de chaque côté de la scène et dans lesquels les décors se brisent d'une façon que, d'un terme anachronique, on pourrait appeler surréaliste. Deux mondes s'y rencontrent et, en quelque sorte, s'y opposent : celui des toiles peintes de la scène et celui — plus sévère — de l'architecture. Quelle différence, à cet égard, avec le théâtre de Drottningholm, conçu par Adelcrantz, où tous les détails se fondent dans une unité sans la moindre discordance, où tout contribue à plonger le spectateur dans le monde de l'imagination, dès le moment où il met le pied sur le seuil de la salle.

---

(3) Gustaviansk Teater skildrad ar Pehr Hilleström. Publication de la Soc. des Amis du Théâtre de Drottningholm, V, Stockholm, 1942.

Deux ans après la construction de la salle de Gripsholm, l'art décoratif sur la scène suédoise allait faire un nouveau pas en avant, grâce à la collaboration de Gustave III et d'une personnalité de tout premier ordre, L.J. Desprez.

Gustave III avait rencontré Desprez en Italie en 1783 et avait été frappé par les nombreux talents de l'artiste, talents de peintre, de décorateur et d'architecte. Desprez fut alors engagé pour Stockholm où il assuma, de 1784 à sa mort (1804) la responsabilité de la décoration de la scène des théâtres royaux.

C'est en 1784 que Desprez fit ses premiers décors pour le théâtre de Gripsholm. Le seul qui ait été conservé a été transporté ensuite au théâtre de Drottningholm. De même que plusieurs autres décors, il nous permet de comparer le décor terminé sur la scène avec la maquette de l'artiste — comparaison d'une extrême importance du point de vue de l'histoire du théâtre puisque, par elle, nous pouvons apprécier la fidélité de la reproduction non seulement de la maquette en question, mais aussi, dans une certaine mesure, de la foule de toutes les maquettes de théâtre de l'ancien régime qui abondent dans nos archives et dans nos musées. On verra sur la même page la photographie du décor et une reproduction de l'esquisse originale, ou plus exactement de l'une des deux esquisses originales existantes. Le lecteur jugera si l'artiste a réussi ou non à transposer sur la toile des portants les intentions manifestées dans l'esquisse. Il constatera que peu de décors modernes correspondent aussi exactement à leurs maquettes. Les quelques difficultés qu'il pourrait relever dans la réalisation définitive proviennent du fait que les esquisses de Desprez ne sont pas exactement identiques et que, pour son décor, il les a combinées (fig. 39 et 40).

La maquette n'est pas inconnue des historiens français du théâtre. Ses contours ont été gravés et un exemplaire avec couleurs de cette gravure occupe depuis longtemps une place centrale sur l'un des murs du Musée de l'Opéra de Paris. Il fait sur nous une impression bizarre. L'image doit représenter une fête avec illuminations donnée dans le jardin royal de Stockholm en l'honneur de la reine Christine par un de ses prétendants, le jeune comte Magnus Gabriel de la Gardie. Gustave III, l'auteur de la pièce, a développé une tradition populaire au sujet de cet épisode. Plus remarquable encore que la composition elle-même est l'étonnante virtuosité avec laquelle l'artiste, sans recourir à des effets de transparence mais avec son seul pinceau, a pu donner l'illu-

sion de l'illumination et des reflets dans l'eau. Toutefois la composition elle-même est intéressante en tant que témoignage du changement profond qui s'est produit dans la façon de concevoir le décor; nous pourrions déjà nous croire bien des années après 1800. Il n'est certes pas encore question d'un réalisme historique du type proposé cent ans plus tard, par exemple par la troupe de la cour de Meiningen, mais le fait que l'on puisse dater et localiser le décor constitue un fait absolument nouveau.

En l'espace de deux ans, Desprez, inspiré par le roi en personne, devait trouver pour le romantisme historique dont les pièces de Gustave sont pénétrées, des expressions picturales, empreintes d'une puissance et d'une flamme d'inspiration bien plus haute. Pour *Gustave Vasa* (1786) mis en vers sur un plan détaillé du roi par l'un des plus éminents poètes du royaume, J.H. Kellgren, et en musique par le maître de chapelle allemand J.G. Naumann, Desprez brosse une suite d'images historiques qui transportèrent le public du temps et dont ses brouillons, aujourd'hui encore, forcent notre admiration. Nous y découvrons déjà le romantisme scénique de l'histoire en pleine floraison. Si le XIXe siècle devait aller plus loin dans le réalisme, il ne retrouverait que rarement cette union de richesse imaginative quasi explosive, de force d'expression dramatique et de sûreté artistique dans l'exécution, qui sont les caractéristiques de Desprez. C'est — dans le domaine de la mise en scène — du Victor Hugo avant la lettre (fig. 41 et 42).

En treize ans, cette évolution s'est achevée. Les domaines de l'art décoratif de la scène se sont étendus et la route est frayée pour l'art du siècle suivant. On trouverait sans doute ailleurs des courants parallèles à celui que nous constatons dans les théâtres de Suède, mais, nulle part, semble-t-il, l'évolution n'a été aussi soudaine ni aussi magnifique.

Pourtant, si passionnante soit-elle à étudier sur les coulisses conservées dans les magasins de Drottninghom et de Gripsholm, cette évolution n'est pas la principale leçon que ces théâtres ont à nous donner. Le message essentiel de ces deux théâtres n'est pas d'ordre rationnel ni à première vue scientifique; il réside dans l'atmosphère de ces deux intérieurs, surtout dans celui du théâtre de Drottningholm. Je souligne le mot « à première vue scientifique », car, en fait, cette atmosphère est une réalité historique, dont nous devons tenir compte quand nous essayons de reconstituer les sentiments du public non seulement dans ces théâtres suédois. mais pratiquement dans n'importe quel théâtre du même

Fig. 35 — Maquette du XVIIe Siècle (Vigarani ?) donnée à J. E. Rehn, directeur des ateliers de décoration, pour la décoration du 1er acte de l'opéra *Thétis et Pélée* (1773).

Fig. 36 — Esquisse de J. E. Rehn.

(*Albertina, Vienne*).
Fig. 37 — J. D. Dugourc. *Iphigénie en Tauride*, Stockholm (1781).

(*Bibliothèque Royale, Stockholm*).
Fig. 38 — J. D. Dugourc (1780).

genre des XVIIe et XVIIIe siècles. Malgré la difficulté de l'exprimer en mots, cette atmosphère existe et est encore perçue de nos jours par les milliers de visiteurs qui, à Drottningholm et à Gripsholm ont assisté à une représentation ou, simplement, ont passé en touristes. Comme je ne puis la fixer sur une pellicule de photographie, je dois demander à mes lecteurs de me croire sur parole ou mieux encore de s'informer auprès de ceux qui ont fait l'expérience de nos deux théâtres.

Comment Adelcrantz et Palmstedt s'y sont-ils pris pour créer cette atmosphère ?

Ils ont utilisé les mêmes éléments de base que tous les architectes de théâtre de l'époque, les nuançant, il va sans dire, de leur science technique et de leur sensibilité artistique personnelles. Ces éléments de base sont de deux espèces. L'un d'eux est la conception de la scène et de la salle comme constituant un tout évocateur. Même si, dans la salle, les lustres étaient relevés au début de la représentation, les spectateurs demeuraient toujours dans une demi obscurité qui leur permettait de voir suffisamment l'architecture de cette salle. Ils se sentaient pénétrés par l'atmosphère intensément théâtrale qui se dégageait de la place même qui leur était réservée. Cette remarque vaut aussi bien pour les grands théâtres avec loges que pour les petits théâtres privés et indépendamment du luxe avec lequel ils étaient décorés. Le monde illusoire de la scène ne faisait que continuer le monde illusoire de la salle des spectateurs, coupée elle-même de la réalité extérieure. Si gênants que fussent, soit pour le jeu des acteurs, soit pour le décor, les spectateurs placés sur la scène — et il faut nous souvenir que c'était le cas même sur la scène de l'Opéra du Palais-Royal où l'on ne se refusait rien en fait de magnificence — ils contribuaient tout simplement à leur manière à souligner la continuité de ces deux mondes.

Rien de plus modeste que les matériaux utilisés par Adelcrantz pour l'intérieur de son théâtre. Le marbre et l'or brillent par leur absence. Sous les balcons qui, dans l'ovale du milieu entre la scène et le fond de la salle remplacent les loges traditionnelles, les consoles sont en papier mâché; tous les décors en relief de la salle sont exécutés en stuck ou simplement peints, formant ainsi une harmonieuse transition avec les décors peints de la scène. Les banquettes sont du type le plus simple : du bois recouvert d'un tissu bleu. Et pourtant, avec quelle force nous sentons, dès le moment où nous pénétrons dans le théâtre, que nous nous trouvons dans le royaume des illusions, loin du réel quoti-

dien, dans un endroit consacré aux plaisirs de l'imagination ! Les dimensions restreintes de la salle et sa décoration à la fois sobre et pleine de fantaisie donnent au théâtre de Drottningholm un cachet intime, naturel dans un théâtre de cour, mais sans les mièvreries, sans la frivolité poudrée qu'évoque encore pour trop de gens la culture du XVIII[e] siècle. Que certains intérieurs de théâtre de ce temps aient répondu au concept traditionnel, la chose est certaine, mais, à Drottningholm on ne trouve aucune trace de préciosité. Bien au contraire, sa chaude intimité nous dispose à accueillir même le sublime : elle n'est pas seulement adaptée aux pièces de Molière, de Regnard et de leurs successeurs mais aussi à celles de Corneille, de Racine, voire de Gluck dont les grands opéras furent exécutés ici. Quant au théâtre de Gripsholm, encore moins vaste, il se caractérise par une curieuse union d'intimité et d'imposante grandeur. Bref, Drottningholm et Gripsholm nous livrent un enseignement essentiel sur le sérieux qui faisait le fond des divertissements auxquels leur théâtre étaient consacrés.

L'harmonieuse synthèse formée par la scène et la salle a été poursuivie par Adelcrantz avec une logique que je n'ai constatée dans aucun théâtre de la même époque, soit existant, soit connu par des dessins. On peut voir tout d'abord comment la scène et la salle se répondent comme une image et son reflet. En même temps, la prolongation de la salle vers le fond permet à tous les spectateurs de bien voir les acteurs. En fait, plus on est assis loin, plus la vue est belle : les déplacements dans la perspective, dont les contemporains se plaignaient tant et qui étaient surtout sensibles au public des loges latérales, sont alors supprimés. Un autre signe de la volonté d'harmoniser la salle et la scène est l'adaptation recherchée entre les dimensions des décors scéniques et celle de la salle. La première paire de coulisses avait toujours la même hauteur que l'avant-scène; puis, grâce à une diminution relativement faible de la hauteur de chaque paire de coulisses à mesure qu'on avance vers le fond, l'effet de perspective, uni à la profondeur réelle (19 m) créait l'impression d'un espace imposant : du mur du fond de la scène jusqu'au mur correspondant de la salle, il y a quarante mètres.

Sur le tout se répandait la douce lumière de centaines de chandelles, cachées entre les coulisses du décor qu'elles dotaient pour ainsi dire d'une luminosité indépendante; elles étaient continuées par les lustres de l'avant-scène et de la partie centrale ainsi que par les appliques des murs laté-

Fig. 39 — L. J. Desprez, maquette de décor pour le théâtre de Gripsholm (1784).

Fig. 40 — L. J. Desprez, décor conservé au théâtre de Drottningholm.

Fig. 41 — L. J. Desprez, maquette de décor pour *Gustave Vasa* (1786), 1er acte.

Fig. 42 — L. J. Desprez, maquette de decor pour *Gustave Vasa* (1786), dernier acte.

raux. La lumière, la vivante lumière dorée qui baignait les costumes et le décor, tant sur la scène que dans la salle. était l'âme des compositions architecturales de Drottningholm et de Gripsholm, comme elle l'avait été de la scène italienne à perspective et de la salle harmonisée à cette scène, depuis leur création dans les premières décennies du XVIe siècle.

Si l'on cherche à déterminer l'apport le plus précieux de Drottningholm et de Gripsholm à l'histoire du théâtre, il faut peut-être songer avant tout au point de départ qu'ils offrent à notre imagination pour recréer les milliers de dessins et de gravures de scène que ces siècles nous ont légués. Ils ne nous dévoilent le secret du charme que subirent les spectateurs, générations après générations, que si nous leur redonnons leur troisième dimension et les replongeons dans la délicate lumière des chandelles — que l'on pourrait appeler la quatrième dimension de la vision théâtrale des XVIIe et XVIIIe siècles.

AGNE BEIJER.



On pourra consulter : AGNE BEIJER, Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm, Malmöe, 1937; avec plans et reproduction de tous les décors. Exemplaires à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque de la Comédie-Française.

LES AGENCES THÉATRALES

ET L'IMPRESSION DES MISES EN SCÈNE

AUX ENVIRONS DE 1800

Une documentation abondante, bien que jusqu'à présent pratiquement inexplorée, pour l'histoire du théâtre, est constituée par les mises en scène imprimées qui, depuis les environs de 1830 et pendant plusieurs dizaines d'années, furent envoyées par les agences théâtrales françaises ou publiées par des revues spécialisées. Leur apparition coïncide avec la vogue soudaine de la mise en scène et avec le moment où les hommes de théâtre étrangers se rendaient de plus en plus nombreux à Paris. C'est l'époque où les théâtres parisiens avaient engagé des « régisseurs généraux », où l'opéra historique donnait naissance à des mises en scène à la fois luxueuses et ruineuses, où s'épanouissaient le drame romantique et le nouveau style de la conversation introduit par les comédies de Scribe avec leurs élégants intérieurs de salon comportant murs et toits. Dans son étude *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle,* Mlle Marie-Antoinette Allevy a traité cet aspect de l'histoire du théâtre en France et donné un aperçu bibliographique des mises en scène qui furent imprimées, soit en petits cahiers séparés, soit dans les journaux de théâtre. Pour Mlle Allevy, l'année 1827 est la date capitale, l'année où la première mise en scène fut envoyée à l'impression. Il s'agissait de la mise en scène adoptée à la Comédie-Française pour la pièce de Picard, *Les trois quartiers,* que l'on mettait ainsi à la disposition des théâtres français de province et des théâtres étrangers. Il existe de nombreuses preuves du succès remporté, auprès des chefs de théâtres de toute l'Europe, par ces cahiers de mises en scène, œuvres des agences théâtrales françaises. Dans les archives du Théâtre Royal de Stockholm par exemple se trouve une série de ces cahiers, commandés à Paris de 1830 à 1850 ou même après, et qui serviront de modèle pour les mises en scène de la capitale suédoise. La comptabilité de ce même théâtre témoigne éloquemment de

l'importance des documents tels que mises en scène, gravures de costumes et de décors, que l'on faisait venir de Paris.

Pourtant à cette production de textes de régie il y a une préhistoire que Mlle Allevy n'a pas étudiée et qui montre que la pratique d'imprimer des mises en scène détaillées n'est pas, en fait, aussi récente qu'on l'a prétendu. Mlle Allevy écrit : « Sans doute, l'acteur De Lanoue avait-il déjà fait sentir au XVIIIe siècle, tout l'intérêt qu'il y avait pour une représentation bien ordonnée à marquer d'avance la place des acteurs sur le théâtre. (Lolié, *La Comédie-Française*, p. 88). Sans doute J.B. Colson avait-il relevé, dans son *Répertoire du Théâtre-Français* (1817-1819), les détails relatifs à un certain nombre de spectacles mais l'idée de faire paraître des mises en scène complètes indiquant jusqu'aux moindres détails d'exécution, était assurément toute nouvelle » (1). En fait il ne s'agissait pas là d'une nouveauté. Déjà à la fin du XVIIIe siècle il existait une documentation imprimée qui exposait le détail des mises en scène de la Comédie-Française et d'autres théâtres de Paris et qui était éditée par les agences théâtrales qui venaient s'établir dans la capitale.

L'Annuaire dramatique ou Etrennes théâtrales de 1816 contient une description de l'activité de ces agences. Il n'en cite pas moins de cinq dont plusieurs étaient déjà établies depuis longtemps et disposaient de services bien organisés. Elles servaient à *« fournir aux directeurs qui veulent monter un ouvrage, cet ouvrage même et la musique si c'est un opéra ou un ballet, etc., les costumes, les accessoires et tout ce qui constitue la mise en scène »* ainsi qu'à *« donner l'indication des places occupées par les divers personnages de chaque scène*, etc... ». L'Annuaire renvoie aussi à un article sur le même sujet, paru dans le numéro de 1806, bien que, depuis cette date, l'organisation des agences théâtrales se fût grandement modifiée. Si l'on consulte l'Annuaire dramatique à l'année indiquée, on y trouve de fait un exposé très clair sur l'activité des agences théâtrales au début du XIXe siècle. Il y en avait alors quatre qui offraient leurs services aux théâtres de province, leur livrant, entre autres, des mises en scène imprimées avec l'indication des places occupées par les acteurs.

L'article traite avec beaucoup de détails de l' « Agence générale des Théâtres » sise rue Neuve-Lepelletier, au numéro 6, et dirigée par son fondateur M. Bonnet-Bonne-

(1) M.-A. Allevy. *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, 1938. p. 127.

ville (2), « directeur du grand Théâtre de Marseille » ainsi que par MM. Duranval et Séveste. « *Cette agence ne se borne pas au simple courtage des engagements; elle se charge de toutes les fournitures pour les Théâtres des départements et de l'étranger, et prend un soin particulier à indiquer la manière dont les pièces nouvelles doivent être représentées, soit par des notes indicatives, soit par des tableaux et dessins chorégraphiques des jeux de théâtre, positions, costumes et décors* ».

Sur l'agence théâtrale « Correspondance générale des Théâtres », sise cour du Commerce, faubourg Saint-Germain, il est dit seulement qu'elle est dirigée par M. Larvalle-Lécouver qui l'avait fondée en 1780.

Il y avait encore le *Café des Comédiens*, rue de Bouchevris, St. Germain, n° 5, qui, depuis 30 ans déjà, était « *le rendez-vous des artistes dramatiques* ». Il fournit à ses clients, écrit l'Annuaire, « *les objets dont ils ont besoin et fait aussi le placement des acteurs* » ; de plus, il « *donne tous les renseignements qui lui sont demandés relativement au théâtre* ». Cette agence théâtrale était placée sous la direction de M. Touchard, qui — selon l'Annuaire de 1816 — s'occupait, depuis de nombreuses années, du « Bureau de correspondance générale pour Paris, les départements et l'étranger ».

Enfin il existait en 1806 la « Correspondance des Spectacles » dont le siège était rue du Théâtre-Français près l'Odéon. Elle avait été fondée par M. Perlet, qui devint en 1803 directeur du Théâtre des Terreaux à Lyon mais qui, selon l'Annuaire de 1816, revint quelques années plus tard à son Agence parisienne. Comme nous allons le voir, M. Perlet déployait une grande activité, que l'Annuaire résume de la façon suivante : « *Il place aussi les sujets, etc., et fait les fournitures qui lui sont demandées. Il donne en outre des notices périodiques à ses correspondants, dans lesquelles il les informe de tous les mouvements théâtraux et leur fait une analyse de tous les ouvrages relatifs au théâtre* »

Toujours selon l'Annuaire dramatique, il existait un type spécial d'entreprise théâtrale, les *Fondés de pouvoir des Auteurs* qui se chargeaient de défendre les droits des écrivains. (On sait que ces droits furent réglés pour la première fois

(2) *Bonneville (Bonnet), acteur retiré. Il débuta à Toulouse en 1769 par les rôles d'amoureux. Engagé pour le théâtre de Bordeaux, il y joua quelque temps et, de là, il partit pour Cadix où il est resté jusqu'à la révolution. Depuis son retour, il s'est livré à l'administration de différents théâtres. Il tient aujourd'hui un bureau dramatique, et occupe une place d'inspecteur au Théâtre-Français* » (Annales Dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres, 1809, T. 2, pp. 81 sq.).



(Bibl. de l'Opéra, Paris).

Fig. 1 Décors et costumes pour l'*Irato*, opéra de Méhul.



(*Théâtre Royal, Stockholm*).

Fig. 2 — Décor pour *Une Folie*, de Méhul, 1er acte.

par la loi française tout de suite après la Révolution). Elle était placée sous la direction de M. Framery (3) qui avait installé à Paris un « Bureau dramatique » disposant de correspondants dans toutes les villes où se donnaient des spectacles. Son entreprise constitue une preuve supplémentaire de l'organisation toujours plus poussée des relations entre les auteurs et les scènes de province.

La documentation fournie par les petits bureaux de placement et agences de théâtres de Paris aux départements français et aux théâtres étrangers qui voulaient se tenir à la page, est donc extrêmement importante du point de vue de l'histoire du théâtre. Malheureusement on doit constater que presque toute cette documentation a disparu. Déjà dans la bibliographie, dressée par Jacob, de la grande collection d'ouvrages de théâtre de Soleinne (1844) les « programmes de mise en scène » qui s'y trouvent sont déclarés fort rares; il y est également expliqué que ces programmes ont été précédés par des exemplaires manuscrits qui étaient mis à la disposition des troupes de province moyennant une rétribution élevée. Le catalogue de la bibliothèque de Soleinne (4) ne comprend que quatre cahiers imprimés — de textes ou de reproductions — qui remontent au début du XIXe siècle : 1. « Costumes des comédiens français dans *Omasis*, tragédie, Paris, publié par Perlet, 1806, In 8°, fig. (5).

2. Costumes des personnages, décors et mouvements des scènes dans *Alcade de Molorida*, Paris, publié par Perlet, 1810, In 8°, fig. (6).

3. Caractères et costumes des personnages dans *Jadis et aujourd'hui*. Opéra bouffon en un acte. Paroles de M. Sewrin, musique de M. Kreutser, 1808, et 4. Caractères et costumes des personnages dans *Henri V*, comédie de Al. Duval (Paris, publié par Perlet, 1806, In 8°, fig.

Ce que l'on offrait aux directeurs de théâtre de la province et de l'étranger, c'était donc des gravures et des textes décrivant les costumes et les décors utilisés dans les représentations de Paris qui avaient eu du succès, mais il s'y

(3) *Framery* (*Nicolas-Etienne*) né à Rouen en 1745, auteur dramatique « *Depuis 1796, cet auteur n'a donné au théâtre aucune pièce de sa composition. Il paraît avoir abandonné une carrière où cependant il avait obtenu de nombreux et de brillants succès, pour se dévouer à la correspondance dramatique. Par là, loin d'être devenu étranger aux théâtres, il s'y est rattaché de plus près. En effet, ce genre d'occupations le met à portée de rendre de nouveaux services aux auteurs; et l'on peut dire qu'il ne néglige aucune occasion de leur être utile* » (Annales dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres, 1809, T. 4 pp. 166 sqq).

(4) Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. 1844. T. 5, p. 153 et Essai d'une bibliographie générale du théâtre, complétant le catalogue Soleinne 1864, pp. 14 sqq.

(5) *Omasis, ou Joseph en Egypte*, tragédie par M. Baour-Lormian.

(6) *Alcade de Molorida*, comédie en 5 actes par L.-B. Picard.

ajoutait dans certains cas des indications sur le caractère des personnages et le détail des mises en scène avec la position des acteurs scène après scène. On remarquera que tous les « programmes » conservés dans la bibliothèque de Soleinne émanent de la « Correspondance des Spectacles » de Perlet tandis que l'Agence générale des Théâtres, célèbre pour son « *soin particulier (d') indiquer la manière dont les pièces nouvelles doivent être représentées, soit par des notes indicatives, soit par des tableaux et dessins chorégraphiques des jeux de théâtre, positions, costumes et décors* » (Annuaire dramatique 1806) n'est représentée par aucun numéro. C'est du reste le cas de tous les maigres restes de cette immense documentation qui nous sont parvenus : tous proviennent de l'Agence de Perlet ! Dubech, dans son *Histoire générale illustrée du théâtre* (T. IV. p. 77, 1933), a publié une reproduction des décors de l'opéra-comique « *Chapitre second* » de Dupaty et Solié, reproduction qui avait été publiée par la Correspondance des spectacles en 1799. A la Bibliothèque de l'Opéra, j'ai découvert une gravure, due ici encore à Perlet, représentant les costumes et décors de l'opéra *L'Irato* de Méhul qui fut exécuté pour la première fois à Paris en 1801 (Fig. 1). Un témoignage des relations qui existaient dès le tournant du XIXe siècle entre ces maisons d'éditions parisiennes et les théâtres étrangers est encore fourni par quelques feuilles conservées dans un recueil d'esquisses de costume du Théâtre Royal de Stockholm (fig. 2, 3). C'est une gravure coloriée où on peut voir les costumes et les décors de l'opéra-comique de Méhul, *Une folie*, dont la première eut lieu à Paris en 1802 et qui fut exécuté au Théâtre Royal de Stockholm, en 1804, sous le titre de *Le Peintre et les Modèles*. C'est par son représentant à Paris M. de la Tour, ancien « régisseur » de la troupe française de Monvel à l'époque de Gustave III, et devenu, après son retour à Paris, le « correspondant et agent de spectacle » du Théâtre Royal, que celui-ci s'était procuré ces esquisses de Perlet, ainsi peut-être que les indications scéniques aujourd'hui disparues.

Dans les bibliothèques et archives de Paris, je n'ai réussi à trouver qu'un seul cahier de mise en scène remontant aux premières années du XIXe siècle mais il suffit à nous donner une idée du genre de documentation dont les directeurs de théâtres provinciaux pouvaient disposer au moins pour certaines pièces à succès de la capitale (7). Il s'agit de la

(7) D'une date un peu plus tardive, probablement de 1816, il y a à la Bibliothèque de l'Opéra une « Mise en scène de *La Journée aux aventures* », opéra-comique de Méhul, exécuté pour la première fois à Paris en 1816. Le cahier contient 8 pages.

comédie de Duval, *La jeunesse de Henri V*, que la Comédie-Française exécuta pour la première fois en 1806, qui devint une pièce populaire et est signalée dans la liste des ouvrages de la collection de Soleinne. La composition de ce petit cahier présente un intérêt tout particulier. Il décrit, en 16 pages, les caractéristiques des divers rôles, les moindres détails des costumes ainsi qu'une section pour les « Entrées, Sorties. Placement en Scène et Mouvement des acteurs », les positions et mouvements des acteurs étant mentionnés pour chacune des scènes (fig. 4). L'éditeur s'adresse à sa clientèle de la façon suivante : « *Cet ouvrage est parfaitement joué au Théâtre-Français parce qu'il est parfaitement distribué... MM. les entrepreneurs ont un intérêt particulier de la monter avec tous les soins possibles, ce qui est très facile d'après ces notes. Elles sont tirées exactement de la représentation et rectifiées d'après le manuscrit de l'auteur et les registres du costumier* ». Mais ce n'est pas tout ! « *On peut se procurer les dessins particuliers de chaque costume colorié ou enluminé, près M. Dublin* (8), *pensionnaire du Théâtre-Français. Ils sont très beaux et très justes. Il joint à chaque dessin la coupe de l'habit et les instructions particulières sur chaque partie du costume. Le prix est de 24 fr. pour chaque dessin. M. Chevalier, costumier du Théâtre-Français, se charge de fournir ces costumes aux artisans qui en feraient la demande, en traitant avec lui de gré à gré. Il en serait de même pour tel costume ou habit de théâtre quelconque* ». Ce cahier, vraiment unique en son genre, nous rappelle l'importance que l'on attachait au tournant du siècle aux divers aspects de la mise en scène et l'étendue des relations fermement établies dès ce moment entre Paris d'une part, la province et l'étranger d'autre part.

Avec l'aide de la mise en scène qui nous est conservée il est possible de reconstituer les principales caractéristiques d'une représentation à succès de la Comédie-Française. Mais il serait extrêmement intéressant de retrouver d'autres traces de toute cette documentation expédiée par les Agences et les Bureaux dramatiques de Paris dans tous les coins de France et un peu partout sur le continent, entre autres dans les pays nordiques. Il est possible que les archives des théâtres provinciaux et étrangers recèlent quelques-uns de ces textes et gravures qui illustrent admirablement la mise en scène française de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle. De

(8) *Dublin, acteur du Théâtre Français. « Il tient l'emploi des valets en sous-ordre, et le remplit quelquefois avec succès; mais son comique n'est pas naturel et il s'efforce en vain de prendre le ton et la légèreté de ses rôles »* (Annales dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres, 1809. T. III, p. 256.

toute façon il vaudrait la peine de se livrer à des recherches.

Si l'on veut comprendre plus parfaitement l'origine de ces agences théâtrales et de la pratique d'imprimer des mises en scène, il faut remonter jusqu'à l'époque de Corneille. Plusieurs témoignages à ce moment établissent avec évidence la part prise par l'auteur à la mise en scène de ses pièces. Citons à cet égard *La pratique du théâtre* (1657) de l'abbé d'Aubignac, *Le Théâtre françois* (1674) de Chappuzeau et, un peu plus tard, le *Traité du récitatif* (1707) de Grimarest. L'abbé d'Aubignac écrit, comme allant de soi : « *nos poètes ont accoutumé de faire repasser leurs pièces en leur présence et d'avertir les comédiens de tout ce qu'il faut faire* » (9), ce qui, note l'auteur, n'empêche pas les acteurs de se soucier souvent fort peu des indications du poète. Mais, s'interroge alors d'Aubignac, que doivent faire les acteurs qui veulent jouer une pièce mais ne peuvent bénéficier de la présence de l'auteur, celui-ci étant « trop éloigné » ? Autrement dit, comment les troupes de province doivent-elles s'y prendre ? A leur intention, il faut donc, écrit l'abbé d'Aubignac — qui renvoie sur ce point à l'antiquité — que les œuvres elles-mêmes contiennent des renseignements précis sur « *le lieu de la scène et la décoration, les habits des personnages, les actions importantes, et tant d'autres circonstances qui doivent contribuer à l'intelligence du sujet et à l'agrément de la représentation* ».

Dans son *Discours des trois unités* (1660) Corneille a bien vu, lui aussi, la difficulté où se trouvaient les troupes de province, complètement laissées à elles-mêmes. Il justifie la notation directe, dans les marges, des indications scéniques, non seulement comme un moyen de permettre au lecteur de revivre le drame en imagination mais aussi comme une aide pour les acteurs de province qui liront la pièce imprimée et « *que nous ne pouvons avertir que par là de ce qu'ils ont à faire et qui feraient d'étranges contre-temps si nous ne leur aidions par ces notes* (10) ».

Il importe d'examiner la collaboration que Corneille envisage entre l'auteur et les troupes de province par l'intermédiaire d'indications *imprimées*, si l'on veut mieux comprendre les origines des Agences théâtrales.

Les auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècles étaient placés devant un problème pratique et concret. Le sort de leurs pièces dépendait complètement des troupes de province. Dès qu'une pièce, jouée à Paris, était imprimée, elle devenait la

(9) Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, 1927, pp. 55 sqq.
(10) P. Corneille, *Œuvres*, 1910. T. I, pp. 110 sq.

propriété de tous et n'importe quelle troupe qui le désirait pouvait la prendre et la représenter sans avoir à payer la moindre rémunération à l'auteur. Pourtant, même si l'argent n'intervenait pas, les auteurs avaient à sauvegarder leur réputation artistique et littéraire, autrement dit ils avaient intérêt à ce que leurs pièces ne soient pas mal jouées ou mal comprises lorsqu'elles étaient exécutées, sans leur surveillance, en province ou à l'étranger. Des indications extrêmement modestes et courtes recommandées par Corneille deviennent peu à peu, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et surtout avec l'apparition du drame et de l'opéra-comique, une longue description non seulement des décors et des costumes, mais aussi des positions de chaque personnage, de ses pantomimes ou effets psychologiques, à chaque moment. Bref, c'est toute la mise en scène que l'on imprime finalement dans des cahiers de régisseur, distincts de l'édition du texte et destinés à orienter les directeurs de théâtre en province et à l'étranger. La pièce et — depuis la fin du XVIIIe siècle, le cahier de mise en scène — étaient imprimés *après* la première représentation de Paris et les indications contenues dans les exemplaires imprimés se basaient en général sur la représentation à laquelle l'auteur avait apporté en quelque sorte le sceau de son approbation. Ainsi les représentations parisiennes devinrent, en France et hors de France, le modèle d'après lequel il était préférable de travailler. Avec l'accroissement du nombre de troupes provinciales dans la dernière partie du XVIIIe siècle, avec la création de nouvelles scènes, avec le développement des voies de communications à l'intérieur de la France et avec l'étranger, l'organisation des agences et des bureaux dramatiques prit de plus en plus d'importance et il se forma à Paris une petite industrie d'éditions de mises en scènes pour le pays et le continent. La reconnaissance, en 1791, des droits artistiques de l'auteur a évidemment contribué pour une grande part à l'intérêt manifesté à l'authentique mise en scène telle qu'elle avait été fixée à Paris.

Comme les auteurs les plus joués de la seconde moitié du XVIIIe siècle accordent une place et une attention toujours croissante aux indications de régie de divers genres, l'institution de ces cahiers peut être considérée tout simplement comme un moyen de défense nécessaire dans une situation où d'une part la mise en scène tendait à devenir de plus en plus complexe et où, d'autre part, l'augmentation du nombre de troupes provinciales devenait vertigineuse. Dans le chapitre d'introduction de l'ouvrage que j'ai cité précédemment, Mlle Allevy a étudié dans une certaine mesure et illustré

d'exemples la manière dont la mise en scène s'est renouvelée aux environs de 1760 par suite de la place essentielle prise par la pantomime dans l'action scénique du drame bourgeois et d'une grande partie de tout le répertoire, par suite aussi de l'intérêt toujours plus grand pour le pittoresque et le costume. Il ne peut être ici question de refaire l'historique de l'intérêt manifesté par le pré-romantisme pour la représentation des milieux étrangers, pour les paysages et les mœurs pittoresques des différents peuples, pour l'atmosphère propre à chaque époque de l'histoire ou à chaque pays. Nous savons que dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle se forme, depuis Voltaire, un répertoire de pièces où l'on tient compte de plus en plus des moyens d'expression scénique — costumes, décors et accessoires — qui, en même temps que l'action, cherchent à créer l'illusion ou à composer une atmosphère, et dont la réussite dépend d'une personne qui se charge d'en faire la synthèse, le metteur en scène. Le journal des mises en scène de Lekain, conservé à la Bibliothèque Nationale, est un document qui témoigne de l'influence des tendances susdites dans le répertoire classique. Mais, en même temps que les décors et les costumes, le jeu même des acteurs subissait une transformation profonde ; la sensibilité de l'époque exigeait en effet un style tout nouveau exprimant les émotions fortes, parlant davantage aux yeux et s'épanouissant en attitudes et en « tableaux » qui, eux aussi, exigeaient un principe d'unité et d'harmonisation. Les indications scéniques minutieuses du drame bourgeois, surtout en ce qui concerne le jeu des pantomimes, se multiplient et finissent par constituer un commentaire détaillé et constant du dialogue imprimé. Les mouvements et les positions des acteurs prennent une importance toujours plus grande pour exprimer les événements intérieurs et extérieurs et l'on commence même d'indiquer dans les exemplaires de pièces imprimées la position des acteurs dans l'hémicycle traditionnel. En d'autres termes, on voit naître l'*arrangement scénique*, lequel, reproduit dans les textes imprimés, permet à toutes les troupes et à tous les acteurs, privés des conseils directs de l'auteur, de se faire une idée, au moins approximative, des caractères de la représentation de Paris.

Ce développement de la mise en scène a lieu, nous l'avons dit, au moment où la passion du théâtre gagne la province française et où le nombre des troupes augmente prodigieusement. Dans *La vie théâtrale en province au* XVIII[e] *siècle*, M. Fuchs montre l'importance de cette activité au cours de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, en rappelant que

23 nouveaux théâtres furent construits en province entre 1750 et 1773, parmi lesquels le Théâtre de Lyon. L'auteur Favart, agent théâtral à Paris pour le compte de la cour de Vienne, écrit en 1762 dans sa correspondance avec le comte Durazzo de Vienne : « *chaque ville de province veut avoir une troupe et l'on fait des recrues jusqu'à sur nos boulevards* ». Sept mois plus tard, il parle de la difficulté croissante de recruter de bons acteurs pour certains rôles de la troupe de Vienne : « *La paix, qui va multiplier les troupes de comédiens à l'infini, fait déjà renchérir jusqu'aux plus médiocres sujets* » (11). Cette difficulté de recrutement se fait sentir même à la Comédie-Française et l'une des causes en est que les acteurs de province, avec la vogue de l'opéra-comique populaire ne se préoccupaient pas d'acquérir une formation sérieuse dans l'art de la déclamation. En 1777 *le Journal des Théâtres* invite les « hommes d'esprit » et connaisseurs de plusieurs villes de province à devenir ses correspondants mais les articles arrivent si nombreux que la place manque pour les insérer tous. Si l'on feuillète le journal, on se rend compte de l'activité intense des théâtres de province, tout particulièrement dans le domaine du drame et de l'opéra-comique sentimental. *Le Journal des théâtres* devient ainsi un lien indispensable entre Paris et les troupes provinciales, un organe dont la présentation et la conception devaient peu à peu évoluer.

La nouvelle situation ne manqua pas de provoquer certaines réactions chez les auteurs de Paris, et le problème signalé par Corneille dans son Discours sur les trois unités se posait avec encore plus d'acuité. C'est l'auteur Lanoue qui le premier met au point une méthode pour indiquer, de façon claire et ingénieuse, sur la page imprimée les jeux de scènes et les positions. Il présente sa méthode dans la comédie *La coquette corrigée*, jouée à la Comédie-Française en 1756 : « *J'ai vu souvent dans les provinces beaucoup d'embarras ou beaucoup de négligence dans la manière de placer les acteurs. Comme on fait à Paris beaucoup de réflexions sur cet article, qui est souvent de grande conséquence pour le jeu, je crois avoir trouvé un moyen bien simple de transporter dans l'imprimé cet arrangement tout fait. Au commencement de chaque scène, j'ai toujours nommé le premier, celui qui doit être le plus proche de la Loge du Roi, et les autres successivement. Personne n'ignore que la Loge du Roi est toujours à gauche des acteurs* ». Lanoue

(11) C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques.* 1808, T. II, p. 133.

tint lui-même le rôle principal dans *La coquette corrigée* et l'on peut être sûr qu'il a donné ses instructions à sa troupe et qu'il a déterminé — ou contribué à déterminer — le placement des acteurs qu'il déclarait être d'une telle importance. Il était également tout naturel que Lanoue voulût communiquer son arrangement scénique, si soigneusement mis au point, à toutes les compagnies de province, car, durant les cinq années où il avait dirigé une troupe à Rouen, il avait eu l'occasion de se rendre compte des difficultés propres aux troupes de province.

Mais il n'y a pas que Lanoue qui témoigne de l'extrême soin pris par la Comédie-Française de « placer les acteurs ». Dans sa comédie *Les Deux amis* (1770), Beaumarchais décrit également « *avec quel soin les comédiens français les plus consommés dans leur art se consultent et varient leurs positions théâtrales aux répétitions, jusqu'à ce qu'ils aient rencontré les plus favorables, qui sont alors consacrées, pour eux et leurs successeurs, dans le manuscrit déposé à leur bibliothèque* » (12). A cet égard le « secrétaire et souffleur », M. de la Porte, a dû avoir une influence décisive, si l'on en juge par quelques lignes imprimées avec la comédie de Cailhava *Le tuteur dupé*, jouée à la Comédie-Française en 1765. Il y est déclaré que M. de la Porte « *a pris le soin d'indiquer la position des personnages par les rangs qu'ont leurs noms au commencement de chaque scène* (13) ». On s'attendrait à trouver à la bibliothèque de la Comédie-Française des exemplaires de ces pièces avec les indications sur la position des acteurs, mais il semble qu'aucun manuscrit de ce genre n'ait été conservé.

Le système de Lanoue, consistant à transposer sur le papier la mise en scène, a été trouvé pratique et accueilli avec satisfaction dans les provinces, car déjà vers 1760 les auteurs renommés d'opéras-comiques et de drames commencent à l'utiliser. On peut affirmer pratiquement que chaque fois qu'un écrivain dans la préface de sa pièce veut justifier l'impression de l'arrangement scénique ou l'indication détaillée des jeux de scène, il le fait en se basant sur les besoins des troupes de province. Parmi les auteurs qui, dans leurs exemplaires imprimés, s'adressent avec le plus de courtoisie aux troupes de province ou de société, on trouve

---

(12) P.-A.-C. de Beaumarchais, *Œuvres complètes*, 1809, T. I, p. 195.

(13) Cf. Lacombe, *Précis de l'art théâtral dramatique des anciens et des modernes* (1808) où il est dit à propos du souffleur : « *On le consulte pour savoir comment le jeu, le costume de chaque personnage sont établis, il faut donc que le souffleur ait à cet égard une tradition exacte et qu'il veille autant qu'il est possible à une fidèle exécution.* »



(*Théâtre Royal, Stockholm*)

Fig. 3 — Décor pour *Une Folie*, de Méhul.

avec des éguillettes en cuivre doré (elles sont censées tenir la jupe) : manches de chemise jusqu'au poignet, en linon, un peu bouffantes : souliers noirs et bas blancs.

M. Varennes. — WILLIAM, *accessoire.* — Habit de même coupe que les précédens, mais moins riche, sans manteau ni chapeau.

Les pages, valets et soldats sont vêtus relativement et comme on l'étoit à cette époque.

Nota. Cet Ouvrage est parfaitement joué au Théâtre Français, parce qu'il est parfaitement distribué, et tout directeur qui ne se sera pas réservé le droit de monter les ouvrages nouveaux, en distribuant les rôles à son gré et pour le plus grand intérêt de la pièce, manquera le sien propre, celui de l'auteur et l'approbation du public. — Cette pièce a obtenu le plus brillant succès ; elle fait toujours un nouveau plaisir chaque fois qu'on la joue ; elle restera au répertoire, et fait honneur à la plume de M. Duval déjà très-avantageusement connu par ses autres œuvres dramatiques. MM. les entrepreneurs ont un intérêt particulier de la monter avec tous les soins possibles, ce qui est très-facile d'après ces notes. Elles sont tirées exactement de la représentation, et rectifiées d'après le manuscrit de l'auteur et les registres du costumier.

On peut se procurer les dessins particuliers de chaque costume colorié ou enluminé, près de M. Dubho, pensionnaire du Théâtre Français. Ils sont très-beaux et très-justes. Il joint à chaque dessin la coupe de l'habit et les instructions particulières sur chaque partie du costume. — Le prix est de 24 fr. pour chaque dessin.

M. Chevalier, costumier du Théâtre Français, se charge de fournir ces costumes aux artistes qui en feraient la demande, en traitant avec lui de gré à gré. Il en serait de même pour tel costume ou habit de théâtre quelconque.

Entrées, Sorties, Placement en Scène, et Mouvemens des acteurs.

OBSERVATION. On entend par GAUCHE et DROITE du théâtre ce qui est à la droite ou à la gauche de l'acteur qui fait face au public.

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente l'antichambre du palais du roi. Au milieu du fond est une grande porte d'entrée. L'appartement de Henry V est du 1.er au 2.e plan à droite.

SCÈNE PREMIÈRE.

(Rochester et lady Clara entrent par la droite de la porte du fond.)

1 2
Lady Clara, Rochester.

(Lady Clara sort par où elle est venue.)

SCÈNE II.

Rochester, seul.

SCÈNE III.

(Édouard entre par la 3.e coulisse à gauche.)

1 2
Rochester, Édouard.

(Il sort par la même coulisse.)

Fig. 4 — *La jeunesse de Henri V*, de Duval, cahiers de mise en scène.

Sedaine et Beaumarchais, les deux auteurs à succès dont les pièces étaient particulièrement appréciées en province. Les indications scéniques de Sedaine ne sont pas, en fait, très nombreuses ou très détaillées; pourtant, l'auteur écrit dans l'introduction de l'opéra-comique *Le roi et le fermier* (1762): « *J'ai, suivant ma coutume, fait mettre dans l'impression le jeu des acteurs. Les acteurs de province sont loin de tout conseil, et peuvent en avoir besoin* ».

Le rôle de Paris, centre où se donnaient et se recevaient les « conseils », où jouaient les meilleurs acteurs, où l'on bénéficiait de l'aide et du goût des fins connaisseurs et de la présence de l'auteur, de Paris enfin dont les représentations devaient servir de modèle, a été particulièrement souligné par Beaumarchais qui, plus que personne, du fait de sa popularité et aussi de la complication de ses mises en scène, devait tenir compte des troupes non parisiennes : « *Il est important*, écrit-il, *de conserver les bonnes positions théâtrales; le relâchement dans la tradition donnée par les premiers acteurs, en produit bientôt un total dans le jeu des pièces, qui finit par assimiler les troupes négligentes aux plus faibles comédiens de société* » (14). Ces mots de Beaumarchais valent également pour la représentation dans son ensemble, y compris les rôles, les arrangements scéniques, les décors, les costumes et les accessoires. Le point de vue qu'il expose sera aussi actuel jusque bien avant dans le XIXe siècle, c'est-à-dire aussi longtemps que Paris sera à la tête du progrès dans la mise en scène et donnera des premières représentations que les théâtres étrangers seront heureux de pouvoir copier à l'aide des mises en scène imprimées et expédiées de Paris par l'entremise des agences théâtrales et des maisons d'éditions.

Les impressions d'*Eugénie* (1767) et du *Mariage de Figaro* (1785) de Beaumarchais marquent le sommet de l'évolution qui au cours des vingt dernières années du XVIIIe siècle aboutira à la constitution d'une petite industrie pour l'impression des cahiers de mises en scène ainsi que des décors et des costumes. Le texte imprimé du *Mariage de Figaro* contient, on le sait, les commentaires les plus détaillés concernant les particularités de chaque rôle et les costumes; il entre dans le détail des expressions à donner à la pantomine à chacun des moments de la pièce et donne la position des acteurs dans l'hémicycle, non seulement au début de chaque

---

(14) P.-A.-C. de Beaumarchais, *La folle journée ou le mariage de Figaro*, 1785, pp. 20 sq.

scène mais aussi tout au long du dialogue par des indications dans la marge. Ces commentaires surchargent le texte au point qu'ils imposent pour ainsi dire leur transposition dans un cahier spécial qui puisse se lire séparément et servir de guide aux directeurs de théâtre et aux acteurs. Les agences théâtrales découvrent là un nouveau champ d'activité et se font les intermédiaires de l'auteur pour mettre ses idées et ses réalisations à la portée des autres troupes.

Du point de vue des relations entre Paris et les provinces, il ne faudrait toutefois pas oublier l'action importante des revues théâtrales. J'ai déjà nommé le *Journal des théâtres* (1776-1778). Plus significatifs encore de l'activité théâtrale en France sont les *Costumes et annales des grands théâtres de Paris* » (1786-1789), publiées par Levacher de Charnois. La revue s'adresse à tous les amateurs de théâtre mais elle souligne à plusieurs reprises son but pédagogique : « *Notre but est de perfectionner l'imitation dramatique, de donner aux troupes de province les meilleurs modèles* ». En réalité ce journal est, pour les nombreux théâtres provinciaux, une sorte de « cours par correspondance » qui les tient au courant des diverses questions de mise en scène, non seulement par ses exquises reproductions de costumes, par les descriptions détaillées des costumes de chaque personnage (15), par les gravures reproduisant les divers accessoires et les décrivant du point de vue ethnographique, mais aussi par ses analyses extrêmement détaillées des rôles. La volonté de renseigner est si poussée que plus d'une fois la revue donne toute la mise en scène d'une pièce, indique les positions des acteurs dans les scènes principales et détaille, sur plusieurs pages, les caractéristiques des divers rôles. C'est ainsi qu'est présentée la pièce de Sargine exécutée par la Comédie-Italienne « *avec une notice sur la marche théâtrale de la pièce, pour l'avantage des directeurs de province qui voudront la faire représenter* » (1788, t. VI, p. 56). La revue de Levacher de Charnois donne encore des éclaircissements sur les communications existant entre les agences théâtrales et les auteurs d'une part, et les troupes de province d'autre part.

GÖSTA M. BERGMAN.

---

(15) L'éditeur signale aux directeurs de théâtres provinciaux qu'il leur est plus facile qu'aux directeurs parisiens d'introduire une réforme dans les costumes. A Paris en effet ce sont les acteurs qui décident de leurs costumes, « *mais sur les théâtres de province où les directeurs sont les vrais législateurs, elle* (la réforme) *sera plus facile et plus prompte* » (1788, t. VII, p. 28).

BIBLIOGRAPHIE

En raison de la collaboration de notre Société avec l'Institut International du Théâtre et la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, nous avons dû modifier le plan de la Bibliographie.

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibiothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques.
b) Le Théâtre et la vie Politique et Sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.

VI. BIOGRAHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur (ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre Scolaire et Universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio,
f) Disques.

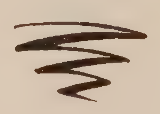
XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XIV. VARIA

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.** - *Combat.* — **C.D.O.** - *Courrier Dramatique de l'Ouest.* — **C. R.** - *Compte-rendu dans la Revue.* — **C. R. B.** - *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault.* — **E.** - *Etudes.* — **E.A.** - *Etudes Anglaises.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E.Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H. M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I. D.** - *Il Drama.* — **I. T.** - *Illlustre Théâtre.* — **J. F. B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** -*Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M. F.** - *Mercure de France.* — **M. K.** - *Maske und Kothurn.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **O.B.M.** - *Opéra-Ballet-Music-Hall.* — **P.F.** - *Plaisir de France.* — **P. M. L. A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **P.P.** - *Plays and Players.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.H.L.** - *Revue d'Histoire Littéraire.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R. T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **Sc. I.** - *Scena Illustrata.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T. N.** - *Theatre Notebook.* — **T.P.** - *Théâtre Populaire.* — **V.I.** - *Vie Intellectuelle.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*



Cette bibliographie a été établie par Rose-Marie Moudouès *avec la collaboration de* E Duguera *(République Argentine)*, L F. Rebello *(Portugal) et des correspondants de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du spectacle :* F.Bruijn *(Pays-Bas)*, F. Hadamovsky *(Autriche)*, B.Hergesic *(Yougoslavie)*, A. C. Kahn *(Grande - Bretagne)*, H. Nyrop - Christiensen *(Danemark)*.

I

BIBLIOGRAPHIE ET RÉPERTOIRES

872. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentees pendant la saison théâtrale* 1954-1955. Revue du Théâtre Italien, IV, N° 2, 1955.

873. *Deutsches Bühnenjahrbuch.* 64. Jahrgang 1956. Herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. Hamburg Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen 1955, 556 p.

874. *Répertoire des pièces de Pier Maria Rosso di San Secondo.* Revue du Théâtre Italien, IV , N° 2 1956.

875. *Essai de bibliographie d'Alexandre Arnoux* Biblio. 1955, N° 6.

876. BANASEVIC (Nikola). *Kada je i gde napisan « Obilic » Sime Milutunovica.* In: Prilozi za knjizevnost jezik, historiju i folklor, BeogrradVol. 3-4, 1955.
Sur l'origine de la tragédie « Obilic »; notes bibliographiques.,

877. BROWN (Ivor). — *Theatre.* 1954-1955. Heinemann, 1955. VI, 200 p. 18 pl. 24 ill.

878. FLETCHER (Yfan Kirle). —*A check list of books and periodicals written, designed and edited by Edward Gordon Craig* **T. N.** 1956. X, N° 2.

879. LIPINSKI (J.) — *Teatr i dramat w pracach polonistycznych* (1946-1951). Pamietnik Teatralny, 1952. N° 2-3
Le Théâtre et le drame dans les études sur la langue polonaise (1946-1951. *Analyse bibliographique.*

880. SCHILLEROWA *(*Irena*).* — *Z litteratury o K. S. Stanislawkim* ibid. 1952, N° 1.

881. O SHIUBHLAIGH *(Maire),— The splendid years recollections with appendices and lists of Irish Theatre plays* 1899-1316. Dublin *:* Duffi 1955, XIX, 207 p. front. ill.

882. SECOMSKA (H.). — *Teatr i dramat w Pamietniku Literackim* (1946-1951). Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.
Analyse bibliographique des Revues Littéraires contenant des articles sur le Théâtre.

883. SIMON DIAZ (Josè). — JOSE PRADES (Juana de). — *Ensayo de una bibliografia de las obras y articulos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio.* Advertencia by A. G. de Amczúa. Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1955, IX-237 p.

II

CATALOGUES

Archives, Musées et Collections. Expositions.

884. *Sophia Fedorovitch,* 1893-1953, a memorial exhibition of designs for ballet, opera and stage. Her Majesty's stationery Office, 1955, 16 p., 8 pl.

885. BLISS (Carey S.). — *Theatrical Collections in the Huntington Library.* OSU Theatre Collection Bulletin,, Vol. II, N° 2, 1956.

886. McDOWELL (John H.). — *Comment on gifts to the collection.* Ibid.

887. *The research production file.* Ibid.

888. TIVADOR KOVACS. — *Das Budapester Museum für Theatergeschichte* Theater der Zeit, 1956, N° 5, p. 36-38.

889. WIERZBICKA (K.). — *Teatralia w archiwum Jablonny.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.

890. DIETRICH (Margret). — *Europäische Theaterausstellung* 1955. Bühnen technische Rundschau. 45. Jahrgang, N° 6, 1955.

891. MORAVEC (Dusan). — *Evropska gledaliska razstava na Dunaju.* In Nasa sodobnost, Ljubljana, N° 10, 1955.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques.

892. ARNOLD (Paul). — *Théâtre oriental et Théâtre occidental, ou : il faut réviser l'histoire du théâtre.* **R.T.**, N° 31.

893. BATY (Gaston). — *Pages du Journal intime* (1944). Ibid. N° 31.

894. BONNEAU (G.). — *Symbolisme poétique et symbolisme théâtral.* Mélanges Critiques, in-8°, 143 p., Ankara, 1956.

895. DIORT (Bernard). — *L'avant-garde en suspens.* **T.P.** N° 18, 1956.

896. FILIPPONE (V.). — *Il realismo lirico nella drammaturgia.* Ridotto, VI, N° 10-12.

897. GASSNER (John). — *Dramaturghi al bivio. Fra realismo e antirealismo.* **S.**, N° 115, 1955.

898. GOT (Maurice). — *Théâtre et Symbolisme.* Paris, Le Cercle du Livre, 1955, 16 × 25, 352 p.

899. GRODZICKI (A.). — *Sienkiewicz o teatrze.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.

900. HOFFMEIER (Dieter). — *Ästhetische und methodische Grundlagen der Schauspielkunst Friedrich Ludwig Schröders.* Dresden VEB-Verlag der Kunst 1955, 108 p. (Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten, Heft 4, 1955).

901. JOUVET (Louis). — *Ecoute, mon ami. Das Rätsel Theater.* Hamburg, Wesemeyer, 1955. 46 p.

902. LASTIK (Salomon). — *Wissarion Bielinski o dramacie i teatrze,* Pamietnik Teatralny, 1953, N° 4.

903. MORAWSKI (Stefan). — *Meciszewski i Kramer. Z teorii teatru w latach czterdziestych XIX w.* ibid.

904. PIENS (Gerhard) (Herausgeber). — *Der Mannheimer Nationaltheater-Ausschuss zu Fragen der Schauspiel-theorie.* 1782-1784. Dresden, VEB-Verlag der Kunst 1955. 109 p. (Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten, Heft 5, 1955.)

905. RYSZKIEWICZ (A.). — *Zainteresowania teatralne Wojciecha Gersona.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.

906. STARK (Günther). — *Vom Sinn des Theaters.* Saarbrücker-Hefte, N° 1, 1955.

907. VANNIER (Jean). — *Langages de l'avant-garde.* **T.P.**, N° 18, 1956.

908. WEINGARTEN (Romain). — *Relire Artaud.* **T.P.**, N° 18, 1956.

b) Le Théâtre et la vie politique et Sociale. Le Public.

909. *François Mauriac nous parle de Théâtre.* Ibid. N° 17, mars 1956.
Propos recueillis par Guy Dumur.

910. ADAMOV (Arthur). — *Théâtre, argent et politique.* Ibid, N° 17.

911. ALESSANDRO (E. D'). — *Il grande congresso del teatro cattolico spagnolo.* Palcoscenico, N° 51, 1955.

912. BLONDEL (J.). — *Visages du public victorien.* Les Langues Modernes, 1955, N° 3.

913. BIELOGOLOWOWA (K.) — *Teatr USA. Narzedzie wojujacej reakcji* Pamietnik Teatralny, 1953, N° 4.
Le Théâtre aux U.S.A. Instrument de la réaction.

914. CARRE (A.M.). — *L'Eglise s'est-elle réconciliée avec le Théâtre?* Paris, Le Cerf, 1956, 112 p.

915. CHIARA (G. de). — *Un pubblico da « inventare ».* **S.** N° 117, 1956.

916. CORDREAUX (H.). — *Théâtres et publics algériens.* **R.T.**, N° 31.

917. DAVID (Simone). — *Le public au théâtre sous l'ancien régime.* **C.**, 31 mars-1er avril 1956.

918. GIMENEZ AZNAR (J.). — *La Escena y la cruz. Panorama del teatro católico.* Zaragoza, Imprenta Estilo, 1955.

919. GROSSMANN (R.). — *El autor y el público hispano- americano : esbozo de una sociologia literaria.* Rosario, Inst. de Letras de la Univ. Nec.del Litoral. s.d.

920. LITTLEWOOD (Joan). — *A personal manifesto.* Encore, January 1956.

921. LOFTIS (J.). — *The London Theatres in early 18th century politics.* The Huntington Library Quarterly, XVIII, N° 4, 1955.

922. MAURIN (Mario). — *Maurice Pottecher et le théâtre du peuple* Preuves, N° 56.

923. NACHTIGALL et FLOTOW. — *Warum Besucherräte? Neue Vorschläge für die Besucherratsarbeit.* Theater der Zeit, N° 2, 1955, p. 36-38.

924. PISCATOR. — *Interview : La signification politique du théâtre. La participation du public.* Bref, N° 15, 1956.

925. REYBAZ (André). — *C'est le théâtre poétique qui est le théâtre populaire.* Ibid, N° 12, Mars 1956.

926. RIPAMONTI (I.). — *Del teatro popolare.* **S.** N° 116, 1955.

927. SAYERS (Dorothy L.). — *Les auteurs dramatiques ne sont pas des apôtres.* **T.M.** Vol V, N° 1.

928. SKILJAN (Mladen). — *Biljeske za razgovor o kazalistu.* Teatar, Zagreb, N° 2-3, 1955.

Sur les liens entre un ouvrage dramatique et le public.

929. SIVERT (Tadeusz). — *Problematyka spoleczna w dramacie mieszczanskim pozytywizmu warszawskiego.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.

Le problème social ou le drame bourgeois rationaliste à Varsovie.

930. SULHOF (Jozef). — *Visoki nivo i opereta.* Nasa scena, Novi Sad, N° 104-105, 1955.

Sur l'influence éducative des pièces musicales et des opérettes bien exécutées dans la formation du goût du grand public.

931. SZWANKOWSKI (E.) — *Teatr warszawski XVIII i XIX wieku na tle przemian gospodarczo spolecznych.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.

Le théâtre de Varsovie aux 18e et 19e siècle et les changements économiques et sociaux.

932. TOKIN (Milan). — *Vrsac u Sterijinom ogledalu.* Letopis Matice srpske, Novi Sad, Vol. 376, N° 5, 1955.

J. St. Popovic et les mœurs de Vrsac à son époque.

933. VIDMAR (Josip). — *Sodobna drama.* Celjski gledaliski list, Celje, N° 2, 1955-1956.

Réflexions sur les problèmes de la création dramatique dans la période révolutionnaire.

IV

THÉATRE ET TROUPES

a) Histoire

ALLEMAGNE

934. *Hamburgische Staatsoper* 1955. Herausgegeben zur Eröffnung des neuen Hauses am 15 octobre 1955 von der Leitung der Hamburgischen Staatsoper. Hamburg, 1955, 96 p.

935. *Zehn Jahre Theater.* Das Schlosspark-Theater Berlin 1945-1955. Herausgegeben von der Intendanz des Schiller — und Schlosspark — Theaters Berlin. Berlin, Rembrandt Verl. 1955, 149 p.

936. BOWE (Kurt). — *Deutsche Wanderbühnen im siebzehnten Jahrhundert.* Theater der Zeit, N° 2, 1955.

937. DAUNICHT (Richard). — *Von Döbbelin zu Iffland.* Ibid, N° 5, 1956.

938. DROMMERT (René). — *Zum 10. Geburtstag der Hamburger Kammerspiele.* Volksbühen, 6. Jahrgang, N° 6, 1955.

939. ERPENBECK (F.). — *Das eigene Gesicht. Zur Gegenwärtigen. Berliner Theatersituation.* Theater der Zeit, N° 5, 1956.

940. LOUP (Kurt) (Herausgeber).—*Das festliche Haus.* Berlin und Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1955, 313 p.

941. SCHILLER (Léon). — *Teatry Berlinskic w lutym i marcu* 1953 *r.* Pamietnik Teatralny, 1953, N° 3, ill.

942. STRELOW (L.) und VIELHABER (G.). — *Gründgens. Sieben Jahre Düsseldorf.* Honnef-Rhein, Peters 1954, 19 p. Text, 36 p. Abbildungen.

943. WAHRAU (G.). — *Aus der Berliner Operngeschichte.* Theater der Zeit, N° 6, 1955.

ARGENTINE

944. GRECO (Forge). — *Argentinisches Theater.* Ibid. N° 5, 1955.

AUTRICHE

945. ERPENBECK (Fritz), HOFMANN (H.). — *Wiener impressionen. Wiener Theater.* Ibid. N° 2, 1955.

946. FRAS (Slavko). — *Dve sto let Burgtheatra. Ob otvoritvi stare hise na Ringu.* Deux cents ans du Burgtheater. A l'occasion de la réouverture de la vieille maison. Nasi razgledi, Ljubljana, N° 20, 21, 1955.

947.HIKSCH (Eugen).—*Der Wiederaufbau des Burgtheaters in Wien.* Bühnentechnische Rundschau. 45. Jahrg., N° 6, 1955.

948. KRALIK (Heinrich). — *Das opernhaus am ring.* Wienna, Verlag Brueder Rosenbaum, 200 p. ill.

949. VAN EMDE BOAS. — *Weense Staatsopera.* Kroniek voor Kunst en Kultuur. 16e année, N° 1.

950. WACHNER (Eduard). — *Das Wiener Opernhaus.* Bühnentechnische Rundschau. 46. Jahrgang, N° 1, 1956.

951. WINTER (Hans). — *Réouverture de l'Opéra de Vienne.* **T.M.** Vol. V., N° 1.

CANADA

952. GUTHRIE (And others). — *Twice have the trumpets sounded; a record of the Stratford Shakespeare Festival in Canada.* Mill. 1955, XIV - 193 p. Col. Front. ill. 27-6.

ETATS-UNIS

953. *Les trois Stratford.* **T.M.**, Vol. V., N° 1.
I. Stratford Connecticut (U.S.A.) par Lawrence Langner.
II. Stratford, Ontario (Canada) par Cécil CLARKE.
III. Lawrence Olivier à Stratford (G.B.) par J. C. TREWIN.

954. DEAN (John). — « *Off- Broadway* » — *Theater.* Theater und Zeit. 3. Jahr. N° 7, 1956.

955. GRIFFIN (Alice). — *Tendenzen des regionalen Theaters.* Perspektiven, N° 14, 1956.

FRANCE

956. *Avignon dix ans après.* Bref, N° 15, 1956.
Textes de J. VILAR, GUY DUMUR, M. COUSSONNEAU.

957. *La grande misère des Théâtre nationaux.* Le Strapontin, N° 11. 1956.

958. *Le théâtre français est-il en voie de disparition?* Cahiers du Travailleur Intellectuel, N° 32, 1956.

959. *Sociétaires et pensionnaires retraités ou démissionnaires.* (liste revue et complétée). **I.T.**, N° 6.

960. *Le nouveau Joannidès.* Ibid.
Créations et reprises, à la Comédie Française 9 *déc.* 1955 - 15 *février* 1956.

961. *Petite histoire du Théâtre des Nouveautés.* **P.T.** N° 108, ill.

962. *La Comédie de Saint Etienne : 10 années de théâtre.* Saint Étienne, 1956, Plaquette in-4°, nombreuses illustrations.

963. CHAMPIGNEULLE (Bernard). — *L'Opéra de Versailles, ressucité, va nous restituer les fastes de la cour.* **F.L.**, N° 521, 14 av. 1956.

964. GINTZBURGER (André). — *Le Théâtre d'aujourd'hui.* **R.T.**, N° 31.

965. GOSSELIN (Jean). — *Un théâtre itinérant outre Atlantique* (Antilles). (La Comédie de Paris). **R.T.**, N° 31.

966. MORVAN-LEBESQUE. — *Théâtre et décentralisation.* Courrier des Amis de la Comédie de Provence. Mai 1956.

967. MURAT (Pierre). — *Pour un Centre Dramatique à Madagascar.* **R.T.**, N° 31.

968. Philinte. *Projecteurs sur la saison parisienne* 1954-1955. L'Amateur, N° 44 et 45.

GRANDE BRETAGNE

969. *Theatre World Annual* (London). *A pictorial review of West End productions with a record stage and players.* N° 6. Rockliff, 1955, 176 p. Front. ill.

970. *Un intera cittadina che vive sulle memorie di Shakespeare.* Palcoscenico, N° 52, 1955 [Stratford].

971. ARMSTRONG (William A.). — *The art of the minor theatres in* 1860. **T.N.**, 1956, N° 3.

972. BRIERRE (Annie). — *Une comédie anglaise* [l'Old Vic.] **I.T.** N° 6.

973. GOMBAC (Branko).— *Reziser jevi popotni zapiski. Anglija spomladi* 1955. Celjski gledališki list, Celje, N° 1, 1955-1956.

Notes de voyage d'un metteur en scène en Angleterre 1955.

974. MACQUEEN POPE (W.). — *Pillars of Drury Lane.* Hutchinson, 1955, 267 p. Front. 30 pl.

ITALIE

975. SILVESTRI (G.). — *Anno* 1955 *: la situazione non è molto cambiata.* Palcoscenico, N° 49, 1955.

976. TONIOLO (C.). — *Il più bel teatro del mondo : l'Olimpo terrestre del Palladio.* [Vicence], **Sc. I**, 1955, N° 8, Ill.

977. WILDE (Erika). — *Theater in Mailand.* Theater der Zeit, N° 7, 1955.

PEROU

978. *Documentas para la historia del teatro peruano. Teatros y carpas.* Escena, III, N° 6.

Photos des principales salles.

979. HERRERA (A.). — *El teatro en Moquegua.* Ibid.

POLOGNE

980. BEYLIN (Karolina). — *Teatr Narodowy w raportach Mackrotta z lat* 1819-1821. Pamietnik Teatralny, 1952. N° 2-3.

Rapports de H. Mackrott sur le Théâtre national polonais 1819-1821.

981. — *Teatry warszawskie w raportach Mackrotta z Lat* 1822-1830. Ibid. 1953, N° 2.

Les théâtres de Varsovie d'après les rapports de Mackrott.

982. BIEGANSKI (Piotr). — *O powstaniu Teatru Wielkiego w Warszawie.* Ibid. 1952, N° 2-3, ill.

La création du Grand Théâtre de Varsovie.

983. BRAYER (Antoni). — *Szescdziesiat lat teatru krakowskiego.* Ibid. 1954, N° 1.

984. — *Szescdziesiat lat teatru miejskiego w Krakowie.* Ibid. 1953, N° 4, 1954, N° 1-2.

Les 60 ans du Théâtre de Cracovie.

985. KONARSKI (K.). — *Teatr warszawski w dobie Saskiej.* Ibid, 1952. N° 2-3.

Le Théâtre à Varsovie au XVIII*e* *siècle.*

986. KROL (Barbara). — *Teatr w Starej Pomaranczarni w Lazienkach* Ibid, 1952, N° 2-3.

Le Théâtre dans l'ancienne Orangerie du Palais de Lazienski (XIXe)

987. — *Publiczne sale teatralne Warszawy w latach* 1774-1776. Ibid. 1953, N° 2, ill.

Les salles de Théâtre à Varsovie 1774-1776.

988. SCHILLER (Léon). — *Krakowskie rocznice teatralne. Kartki z raptularza.* Ibid. 1953, N° 4.
Les anniversaires théâtraux au théâtre de Cracovie. Pages d'agenda.

989. STRAUS (Stefan). — *Monografie o teatrze poznanskim.* Ibid. 1952, N° 2-3.

990. SZYFMAN (A.). — *Scena i widownia Teatru Wielkiego w Warszawie.* Ibid. 1952, N° 2-3. Ill.
La scène et la salle du Grand Théâtre de Varsovie.

991. TOMKIEWICZ (W.). — *Widowiska dworskie w okresie Renesansu.* Ibid. 1953, N° 3, ill.
Les spectacles de la Cour à l'époque de la Renaissance en Pologne.

992. WITKIEWICZ (J.K.). — *Projekt obdudowy Teatru Wielkiego w Warszawie.* Ibid. 1952, N° 2-3, ill.
Projets de Pniewski pour le Grand Théâtre de Varsovie.

993. WIERZBICKA (K.). — *Warszawska scena narodowa na przelomic* 1795-1799. Ibid. 1954, N° 3-4.

PORTUGAL

994. *Teatro d'Arte de Lisboa.* Teoremas de Teatro n°4,Lisbonne, 1955 (avec le texte du drame de Costa Ferreira, *Quando a verdade mente*); n°5, Lisbonne, 1955 (avec le texte du drame de Tchekhov, *Les Trois Sœurs*).

VIETNAM

995. NGUYEN DING (Thi). — *Das Theater in Vietnam.* Theater der Zeit. N° 7, 1955.

U.R.S.S.

996. LEDER (Lily). — *Im Zeichem der Möwe; Eindrücke beim Theaterbesuch in der Sowjetunion.* Ibid. N° 5, 1955.
Impressions après une visite des théâtre en U.R.S.S.

997. SERGEI V. ANDREIEWSKI. — *Das Kollektivtheater des neueun Jahrhunderts.* Ibid. N° 11, 1955.
Un texte de S. Andreïewski sur le travail collectif du Théâtre d'Art de Moscou.

YOUGOSLAVIE

998. 25 *godina Narodnog pozorista Bosanske Krajine.* 1930-1955. Banja Luka, 1955. 29 × 20 cm, 18 p. ill.
25 ans du théâtre de Banja Luka en Bosnie occidentale.

999. *Lo godina na Makedonskiot naroden teatar* 1945-1955. Skopje, Naroden teatar, 1955, 27 × 21 cm, 28 p. ill.
Dix ans du théâtre national de Macédoine.

1.000 *Kazalista u Slavoniji. Povodom smotre slavonskih kazalista u okviru proslave lo-godisnjice oslobodjenja.* Osijek, 1955, 24 × 17 cm, 39 p. ill.
La vie théâtrale en Slavonie.

1001. *Mestno gledalisce Ljubljana v sezoni* 1954-1955. Ljubljana, Mestno gledalisce, 1955, 28 × 20 cm, 34 p. ill.
Le théâtre municipal de Ljubljana 1954-1955.

1002. *Narodno kazaliste « Ivan Kajc » Rijeka* 1945-1955. Rijeka, 1955. 31 × 24c m, 42 p. ill.
Le théâtre national « Ivan Zajc » à Rijeka de 1945 à 1955.

1003. *Narodno kazaliste u Sibeniku* 1864-1870, 1949-1955. Sibenik, Sindikalna podruznica i Pododbor Drustva umjetnika Nar. kazalista, 1955, 24 × 18 cm, 106 p. ill.
L'histoire et le développement du théâtre à Sibenik, Croatie.

1004. *Narodno pozoriste-Népszinház Subotica* 1945-1955. Subotica, Narodno pozoriste, 1955, 24 × 17 cm, 4 op. ill.
Le théâtre national de Subotica en 1945-1955.

1005. ALBRECHT (Fran). — *O nasi odrski kulturi. Ob zacetku sezone v Drami.* Nasi razgledi, Ljubljana, N° 24, 1955.

1006. BELAK (Slavko). — *Predno se digne zavesa...* Gledaliski list, Presernovo kazaliste Kranj, N° 2, 1955-1956.
Sur l'activité de l'Académie d'art dramatique à Ljubljana.

1007. BOMBARDELLI (Silvije). *Na pocetku sezone. Materijal za diskusiju.* Splitska scena, Split, N° 9-10, 1955.

Les vues et les suggestions du directeur du Théâtre de Split à la veille de la saison prochaine; le genre sérieux et le genre facile contrebalancés.

1008. FINCI (Eli). — *Vise i manje od zivota. Utisci iz pozorista.* Beograd, « Prosvjeta », 1955. 21 × 15 cm, 334 p.

Recueil de critiques dramatiques.

1009. GRADISNIK (Fedor). — *Zgodovina Celjskega gledaliskega zivljenja.* Celjski gledaliski list, Celje, N° 2-3, 1955-1956.

La vie théâtrale de Celje.

1010. MADJAREVIC (Vlado). — *Problemi drame Hrvatskog narodnog kazalista.* Teatar, Zagreb, N° 3, 1955.

Un aperçu sur la saison passée au Théâtre national de Zagreb.

1011. PANTIC (Miroslav). — *Berkic Nada, Iz povijesti kazalisne umjetnosti u Dubrovniku.* Prilozi za knjizevnost, jezik, istoriju i folklor, Beograd, Vol. 1-2, 1955.

Aperçu critique de l'étude de Mme Nada Berkic publiée dans les Annales de l'Académie yougoslave des sciences et des beaux-arts. Vol. II, 1953; notes supplémentaires, bibliographie.

1012. PROSENC (Miklavz).— *Let osnja gledaliska sezona v Ljubljanski drami.* Beseda, Ljubljana, N° 5-6, 7, 1955.

Aperçu détaillé sur la saison passée à Ljubljana.

1013. STIPCEVIC (Augustin). — *Monolog o kazalistu za kazaliste.* Teatar, Zagreb, N° 3, 1955.

Aperçu critique sur le répertoire du Théâtre dramatique municipal de Zagreb.

1014. TOMANDL (Mihovil). — *Srpsko pozoriste u Vojvodini.* II (1868-1919). Novi Sad, Matica srpska, 1954, 1955, 29 × 20 cm, 158 p. ill.

Le développement du théâtre en Voïvodine (Serbie) 1868-1919.

1015. TURKALJ (Nenad). — *Festivalske marginalije.* Savremeni akordi, Beograd N° 4-5, 1955.

L'organisation des festivals à Split et à Dubrovnik.

b) Architecture. Aménagements. Équipement.

1016. *Sur le Nouvel Opéra de Berlin. Architecture, équipement, etc.* Theater der Zeit, N° 2, 1955, p. 21, N° 4, 1955 p. 25-29.

1017. *The Stage in Central Asia.* Central Asian Review. III, N° 2.

1018. BOLL (André). — *Forderungen unserer Zeit an Bühnenbild und Bühnentechnik.* Antares, 3. Jahrgang, N° 7, 1955.

1019. FURTTENBACH (Jósef). — *Sciena di comedia.* Pamietnik Teatralny. 1953, N° 3. ill.

1020. GRICE (F.). — *The Theatre Royal at Worcester.* **T.N.** 1956, N° 3.

1021. HOLMES (Martin). — *New theory about Swan drawing.* Ibid.

1022. RUSSELL (John). — *The new Vienna Opera.* Opera, 1955, VI, N° 11.

1023. SCHUBERTH (Ottmar). — *Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik. Mit ca.* 350 *Abbildungen.* München, Callwey, 1955, 296 p.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

1024. MILOSEVIC (Mata). — *Kako sam i zasto postavio « Ozaloscenu porodicu ».* Pozorisni zivot, Beograd, N° 2-3, 1955.

Sur la mise en scène de Une famille affligée *de l'auteur dramatique Branisla Nusic.*

1025. PRUSKIL (F.). — *« Kabale und Liebe » oder « Luise Millerin ».* Theate der Zeit, N° 5, 1955.

1026. — Cf Ibid. N° 7, 1955, p. 12-14. Le personnage de Wurm.
A propos d'une querelle de titres, deux conceptions du rôle de Wurm.

1027. *Intervista con Giorgio Strehler.* S. N° 116, 1955.
Le rôle du metteur en scène.

1028. *Scenografia moderna.* Ibid,
Décors et costumes pour Œdipe-Roi, l'Oiseau de feu, Jules César, Alceste, Danses concertantes, Le cercle de craie caucasien, Les Contes d'Hoffmann, etc.

1029. BAJIC (Stanislav). — *Ponovo Bojic, Šterija i Nusic. Bojic, Sterija et Nusic de nouveau.* Savremenik, Beograd, N° 12, 1955.
A l'occasion des représentations du Mariage du roi Uros *de Milutin Bojic, de la* Femme mauvaise *de Jovan Sterija Popovic et du* Personnag suspect *de Branislav Nusic aux théâtre de Belgrade.*

1030. BELASCO (David).— *La realizzazione teatrale : Luci e colori.* Palcoscenico, N° 53.

1031. BIELINSKI (W. G.).— *I moje zdanie o grze pana Karatygina.* Pamietnik Teatralny, 1953, N° 4.
Opinion sur le jeu de Karatygin.

1032. CHANCEREL (Léon). — *Rediteljski metod Zan Luj Baroa.* Nasa scena, Novi Sad, N° 102-103, 1955.
Un extrait du livre de L. Chancerel, Jean-Louis Barrault, *traduit par Milenko Suvakovic.*

1033. BOWE (Kurt). — *Ekhof-Schröder Iffland.* Theater der Zeit, 1956, N° 1.

1034. ERPENBECK (F.). — *Faust I, im Deutschen Theater Berlin. Régie W. Langhoff.* Ibid. 1955, N° 2.

1035. — *Zweimal China am Schiffbauerdamm. « Hirse für die Achte ». « Der Tag des grossen gelehrten Wu ».* Ibid. 1956, N° 1, p. 51-54.

036. FINGAL (Stefan). — *Die Orestie des Jean-Louis Barrault.* Theater und Zeit. 3. Jahrgang, N° 5, 1956.

1037. FRETTE (G.). — *Scenografia teatrale.* Milano, Görlich, in-4°, XXXIX, 182 p. ill.

1038. — *Décors de Théâtre.* Traduction française de M. L. Pope. Ibid. XLII, 183 p. ill.

1039. — *Stage design.* Traduction anglaise de B. Michelesi Palmer. Ibid XL, 182 p. ill.

1040. GALE (Joze). — *Iz rezijskih zapiskov.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, N° 3, 1955-1956.
Notes de mise en scène. Au sujet de J. Giraudoux.

1041. GOFFIN (Peter). — *Stage lighting for amateurs.* With an appendix on *drama in education.* 4th ed. Miller, 1955, XIII - 158 p. ill.

1042. GOMBAC (Brancc). - *Danasnji Othello. Odlomki predavanja na razclembeni vaji.* Celjski gledaliski list, Celje, N° 1, 1955-1956.
Othello : Les caractères et leur interprétation.

1043. GRZYMALA-SIEDLECKI (Adam). — *U kolebki « Wesela »* (La création de « Wesele » de St. Wyspianski). Pamietnik Teatralny, 1953, N° 4.

1044. HOGAN (Charles Beecher). — *An eighteenth-century prompter's notes.* T.N., 1956, X, N° 2.
Analyses des notes de William Powel (Drury Lane fin XVIIIe *siècle).*

1045. HOMBOURGER (René). — *Französische Theaterregie im 20. Jahrhundert* Antares, 3. Jahrgang, N° 8, 1955.

1046. JAN (Rado). — *Dramaturgov zapis ob uprizoritvi slovenske zgodovinske drame.* Gledaliski list, Presernovo gledalisce Kranj, N° 1, 1955-1956.
Notes sur la mise en scène des drames historiques slovènes.

1047. JOSEPH (B. L.). — *A style for Shakespeare.* E.T.J. Vol. VII, N° 3, oct. 1955.
Mise en scène des pièces de Shakespeare.

1048. KNIGHTS (L. C.). — *On historical scholarship on the interpretation of Shakespeare.* The Sewanee Review, LXII, N° 2.

1049. KONJOVIC (Jovan). — *Izlet Save Sumanovica u scenografiju.* Nasa scena, Novi Sad, N° 104-105, 1955, ill.

Sur le peintre S. Sumanovic et son expérience théâtrale au Théâtre national croate à Zagreb.

1050. KROL (Barbara). — *Dzialalnosc teatralna Jana Bogumila Plerscha.* Pamietnik Teatralny, 1954, N° 3-4.

L'activité de Jean Bogumil Plersch au Théâtre.

1051. KROL (Barbara), MROZINSKA (Stanisława), RASZEWSKI (Zbigniew). — *Inscenizacja. « Judicium Paridis » na Wawelu w roku* 1522. Ibid, 1954, N° 1.

La mise en scène de « Judicium Paridis » au château de Wawel en 1522.

1052. MIOMANDRE (F. de). — *Leonor Fini et son art.* **H.M.**, N° 113, 1955.

1053. MROZINSKA (St). — *Ze studiów nad kostiumem w polskim teatrze Oswiecenia.* Pamietnik Teatralny, 1954, N° 3-4.

Etudes sur les costumes de théâtre au temps de Roi St. Poniatowski, d'après un inventaire.

1054. MULLER (André). — *Techniques de l'avant-garde.* **T.P.**, N° 18, 1956.

Décor, acteurs, costumes, musique.

1055. PARMELIN (Hélène). — *Cinq peintres et le théâtre. Décors et costumes de Léger, Coutaud, Gischia, Labisse et Pignon.* Paris, Edit. du Cercle d'Art, 1956, in-4°, 154 p. avec reproduction de maquettes, noir et couleur.

1056. PETRIC (Vladimir). — *Dramaticnost Krlezinog dijaloga.* Republica, Zagreb, N° 11-12, 1955.

La possibilité d'une interprétation plus moderne des drames Dans l'agonie *et* Les Glembay *de l'écrivain croate Miroslav Krleza.*

1057. PRETNAR (Igor). — *Kaj pravi reziser?* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, N° 2, 1955-1956.

Sur quelques problèmes de mise en scène.

1058. RUSSEL (D.A.). — *Uses of Felt at the Shakespeare memorial Theatre.* **E.T.J.**, Vol. VII, N° 3.

1059. ST. ANDREE (O. G. de). — *Bühnenbildner in drei Kontinenten.* Theater der Zeit, N° 11, 1955,

1060. SEST (Osip). — *Gospod dramaturg. Namesto voscila Jozetu Vidmarju.* Opera Slovenskega narodnega gledalisca Ljubljana, N° 2, 1955-1956.

Souvenirs d'un metteur en scène du Théâtre national slovène.

1061. STAHL (Eva). — *Fortschritt und Reaktion. Goethes « Götz v. Berlichingen » im* 18 *und* 19 *Jahrhundert.* Theater der Zeit, N° 7, 1955,

1062. THOMAS (N. K.). — *Harley Granville-Barker and the Greek drama.* **E.T.J.** VII, N° 4, 1955.

1063. UGRINOV (Pavle). *Mistifikacije pozorisnog smisla.* Delo, Beograd, N° 10, 1955.

Essai sur les éléments d'une bonne réalisation du drame au théâtre.

1064. WATKINS (R.). — *The actor's task in interpreting Shakespeare.* Drama, Winter, 1955.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires.

1065. *Encyclopédie du costume.* Introduction par Maurice COTTAZ. Paris, Albert Morancé, 1955, 25 × 34, 80 p. texte, 128 pl. en couleurs, 72 en sepia.

1066. GALLOIS (E.). — *Le costume japonais et indonésien.* Paris, Éd. H. Laurens, 26 × 36, 48 pl. en couleurs.

1067. LE PRAT (Thérèse). — *Masques et destins.* Paris, Olivier Perrin, 1955. Album, in-folio, 27×36, 112 p.

Photos de masques et maquillages.

1068. PIRCHAN (E.). — *Maschere e trucco teatrale.* Trad. di C. Apollonio, Milano, Vallardi, 1955, in-16, 67 p. 27 h.t.

1069. LION (Suzanne). — *Théâtre et couture.* **I.T.**, N° 6.

A propos des costumes des Femmes Savantes *(reprise de 1956 à la Comédie-Française).*

1070. RAYNAL (Raymond). — *Masques à Arras et ailleurs.* Bref, N° 15.

1071. VERNET (Horace). — *Incroyables et merveilleuses* 1813-1818. Texte de R. A. WEIGERT, 24 pl. 28 × 38. Paris, Rombaldi, 1955. Coll. Costumes et Modes d'autrefois, 1re série.

1072. WILHELM (Jacques). — *Histoire de la mode.* Paris, Hachette, 1955, 185 × 24, 80 ill.

V
LE COMÉDIEN

1073. *Notes on acting with Maria Ouspenskaya.* Compiled by Harriet PRATT. Published by American Repertory Magazine, Holywood. Oct., nov., déc. 1954, janvier 1955.

1074. BARJON (L.). — *Jouvet, maître d'exercices.* **E.**, janv. 1956.

1075. BREY (K. H.). — *Lasst uns wieder einmal über Stanislawski sprechen!* Theater der Zeit, N° 7, 1955.

1076. BOWE (Kurt). — *Fahrendes Volk.* Ibid, N° 4, 1955,

Condition sociale des comédiens ambulants.

1077. CATTOLI (A. A.). — *L'ultima battaglia.* (Per una rivalutazione dell'arte drammatica). Bologna, AGAI, 1955, in-16, 89 p.

Pour une revalorisation du Comédien face au metteur en scène abusif.

1078. CHARON (Jacques). — *Les petites tragédies de l'acteur comique.* Les Annales, N° 65, 1956.

1079. GRUZ (Osmar R.). — *Noções de arte de representar.* Revista do Teatro Amador (Sao Paulo), 1955, N° 4.

1080. DABROWSKI (St.). — *Niedole aktorów w XVIII wieku.* Pamietnik Teatralny, 1954, N° 3-4.

Le sort malheureux des comédiens au XVIIIe siècle.

1081. GOLIK (Kreso). — *Glumci iz kazalista ili s ulice?* Anketa. Filmska revija, Zagreb-Beograd, N° 6, 1955.

Expériences des metteurs en scène yougoslaves dans le recrutement des acteurs de cinéma; suggestions pour une solution heureuse.

1082. GRUN (Herbert). — *Igralec in gledalec.* Celjski gledaliski list, Celje, N° 1, 1955-1956.

L'acteur et le public.

1083. GUERRIERI (Gerardo). — *La prima traduzione italiana del capolavoro di Stanislavskij.* Cultura Moderna, N° 23.

1084. KINDERMANN (Heinz). — *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie.* Wien, 1956, Osterreichische Akademie der Wissenschaften, in-8°, 110 p.

1085. LAMB (Warren). — *Modern art and the actor.* Drama, Winter, 1955.

1086. LANDSTONE (Charles). — *New stars for old.* **P.P.**,1955, Vol.2, N° 12.

1087. MARTIAL REBE. — *Notes et commentaires sur le métier et le travail de comédien.* Courrier des Amis de la Comédie de Provence, fév. 1956.

1088. MILES (Bernard). — *Acting on stage and screen.* Drama, N° 40.

1089. MORAWSKI (Stefan). — *Aktor - « Talent reprodukujacy ».* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.

1090. PUTNIK (Jovan). — *Imaginacija i pozoriste.* Nasa scena, Novi Sad, N° 106-107, 1955.

A propos de l'enquête sur l'opposition Stanislavski-Brecht.

1091. RODRIGUEZ CRUZ (O.). — *Introdução à arte de dizer.* Revista do Teatro Amador, Vol. I, N° 1, Sao Paulo.

1092. STANISLAVSKIJ (Konstantin S.). — *Moj zivot u umjetnosti.* Sarajevo, Narodna prosvjeta, 1955, 20×14 432 p.

Ma vie dans l'art de Stanislavski traduit en serbo-croate.

1093. STANISLAWSKI (K.S.).—*Realne odczucie zycia w sztuce i w roli.* Pamietnik Teatralny, 1953, N° 2.

Le réalisme dans la pièce et le jeu de l'acteur.

1094. — *Praca aktora nad rola.* Ibid, 1952, N° 4. présenté par G. KRISTI.
L'art de l'acteur.

1095. SZLETYNSKI (H.). — *Szkola dramatyczna Wojciecha Boguslawskiego.* Ibid, 1954, N° 3-4.
L'Ecole dramatique de W. B.

1096. TOPORKOW (W.).—*Die Bedentung der Technik für den Schauspieler.* Theater der Zeit, Heft N° 1, 1955.

1097. TURNER (J. C.). — *Voice and speech in the theatre.* 2nd ed. Pitman. 1956. XII - 148 p. Ill.

1098. WARSHOW (Robert). — *L'art de Chaplin.* Preuves, N° 56.

1099. ZIVOJINOVIC (V.). — *Psincip « otudenja » u Breshtovoj teoriji glume.* Nasa scena, Novi Sad, N° 102-103, 1955.
La théorie de B. Brecht.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

1100. LEMMER (Klaus J.). — *Deutsche Schauspieler der Gegenwart. Mit 250 Abbildungen.* Berlin : Rembrandt-Verlag, 1955, 246 p.

1101. BERNAUER (Rudolf). — *Das Theater meines Lebens.* Berlin, Blanvalet 1955, 411 p.
Mémoires de Rudolf Bernauer directeur de théâtre berlinois.

1102. KOWA (Victor de). — *Als ich noch Prinz war von Arkadien.* Nürnberg, Glock & Lutz 1955, 393 p.

1103. DANNICHT (R.). — *Johann Friedrich Löwen.* Theater der Zeit, N° 6, 1955.
Un réformateur du XVIII*e siècle.*

1104. — *Kurt Palm* (décorateur). — Ibid. N° 5, 1956.
Extrait du « National preisträger 1953 ».

WISTEN (Fritz)

1105. GOERTZ (H.). — *Fritz Wisten.* Ibid, N° 5, 1956, p. 32-33.

ETATS-UNIS

POPE (Ch. R.)

1106. HAMMACK (J. Alan). — *An american actor's diary : 1858.* **E.T.J.**, VII, N° 4, 1955.

FRANCE

1107. FARNOUX-REYNAUD (Lucien). — *Le théâtre et les monstres sacrés.* Crapouillot, in La Belle Epoque.

ALEXANDRE (Roland)

1108. DEREIN (Catherine). — *Roland Alexandre.* **P.T.**, N° 106, ill.

1109. DESCAVES (Pierre). — *Roland Alexandre.* **I.T.**, N° 6.

BOYER (Lucienne).

1110. — *Gosse de Paris* (Mémoires). Paris, La Palatine. 1955, in-16.

CASADESUS (Gisèle)

1111. — *Souvenirs.* **I.T.**, N° 6.

DACQMINE (Jacques)

1112. DENYS (Jean). — *Dacqmine.* **P.T.**, N° 108, ill.

DURAN (Michel)

1113. AUBRIANT (Michel). — *Michel Duran.* Ibid. N° 108, III.

GRECO (Juliette)

1114. GUEZ (Gilbert). — *Juliette Gréco.* Ibid. N° 106.

PHILIPPE (Gérard)

1115. GANNE (Gilbert). — *Gérard Philippe.* Antares, 3 Jahrgang, N° 7, 1955.

TALMA (Julie)

1116. HALDA (Bernard). — *Le malheur et la gloire de Julie Talma.* Revue de la Pensée Française, 1955, N° 7-8.

GRANDE-BRETAGNE

GRANVILLE-BARKER (Harley)

117. PURDOM (C. B.). — *Harley Granville-Barker*, préface de Sir Lewis CASSON. London, Rockliff, 1955, XIV - 322 p, 22 pl.

QUILLEY (Denis)

1118. « *Whispers from the wings* ». Theatre World. Sept. 1955, Vol. LI, N° 368.

REDGRAVE (Michael)

1119. « *Whispers from the wings* ». Ibid. Aug. 1955, Vol. LI, N° 361.

SIDDONS (Sarah)

1120. CLUNES (Alec). — « *Sarah Siddons*» . et V.C. CLINTON-BADDELEY *All touth and delight* ». P.P., July 1955. Vol. 2, N° 10, p. 5-6.

THORNDIKE (Sybil)

1121. TREWIN (J. C.) .—*Sybil Thorndike.* Rockliff, 1955. 124 p. Front, ill.

ROGERS (Paul)

1122. WILLIAMSON (Audrey).—*Paul Rogers.*London,Rockliff, 1956.

ITALIE

ZAGO (Emilio)

1123. MANGINI (N.). — *Emilio Zago nella storia del teatro goldoniano.* Ridotto, V, N° 10-12 (oct., déc. 1955).

POLOGNE

LESZCZYNSKI (Jerzy)

1124. SCHILLER (Léon). — *Ku czci Jerzego Leszczynskiego.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.

MONTBRUN

1125. DABROWSKI (St). — *Antrepryza Montbruna w 1778 Z.* Ibid. 1954, N° 3-4.
L'entreprise de Montbrun en 1778.

NAKWASKA (Anna)

1126. *Fragment zc wspomnien Anny Nakwaskiej.* Présenté par H. SZLETYNSKI, Ibid. 1954, N° 3-4.
Fragment des souvenirs de Anna Nakwaska. Comédienne polonaise (1781-1861).

PAWLIKOWSKI

1127. TRZCINSKI (T.). — *Tadeusz Pawlikowski dyrektor Teatru.* Ibid. 1953, N° 2.

1128. WYSOCKI (Alfred).— *Tadeusza Pawlikowskiego czasy lwowskie.* Ibid. 1953, N° 2, ill.
Sur le Directeur de Théâtre Pawlikowski.

RULIKOWSKI (M.)

1129. MUSZKOWSKI (Jan). — *Teatr i Ksiazka. Ze wspommien o Mieczislawie Rulikowskim.* (Souvenirs sur M. Rulikowski). Pamietnik Teatralny, 1952, N° 2-3.

1130. DABROWSKI (S.). — *Praca historyczno-teatralna M. Rulikowskiego.*

1131. STRAUS (S.). — *Bibliografia prac Mieczyslawa Rulikowskiego.* Ibid.

SWIERZAWSKI (Karol)

1132. GROT (Zdzislaw). — *Karola Swierzawskiego lata przedsceniczne.* Ibid. 1954, N° 3-4.
Karol Swierzawski avant son entrée au théâtre.

YOUGOSLAVIE

MARKOVIC (Milka)

1133. DOTLIC (Luca). — *Milka Markovic o sebi i svojoj glumi.* Nasa scena, Novi Sad, N° 102-103, 1955, ill.
A l'occasion du 25e anniversaire de la mort de l'actrice M. Markovic, M. Dotlic présente une interview non publiée et écrite entre 1909 et 1910.

RUZIC (Draginja)

1134. JEFTIC (Pavle). — *Draginja Ruzic* (1834-1905). Nasa scena, Novi Sad, N° 104-105, 1955.
A l'occasion du 50e anniversaire de l'actrice serbe D. Ruzic.

RUZDJAK (Vladimir)

1135. TURKALJ (Nenad). — *Portret umjetnika* Teatar, Zagreb, N° 3, 1955.
Le chanteur d'opéra V. Rusdjek, membre du Théâtre national croate à Zagreb.

SAVIC (Joca)

1136. MILOSEVIC (Momcilo). — *Joca Savic tvorac « Sekspirove pozornice » u Minhenu. Odlomak iz neobjavljene studije.* Nasa scena, Novi Sad, N° 106-107, 1955, ill.
J. Savic, acteur et metteur en scène d'origine serbe qui travailla pendant 19 ans au théâtre de la Cour à Munich comme metteur en scène.

U.R.S.S.

STANISLAVSKI

1137. *Correspondance Stanislavski-Lilina* 1907-1915. (76 lettres); publiées par Nicolas SOLNZEF. (ill), Moscou, 1955.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines.

1138. DUGAN (John T.). — *The relationship between means and ends for the playwright.* **E.T.J.**, VII, N° 4, 1955.

1139. LUMLEY (F.). — *Trends in 20th century drama.* London, Rockliff, 1956.

1140. KESTING (Marianne). — *Sprechtheater und Schautheater.* Akzente, N° 1, 1956.

1141. KLOTZ (Volker). — *Sprechtheater mit epischen Zügen.* Ibid.

1142. KULUNDZIC (Josip). — *Kriza drame.* In : Pozorisni zivot, Beograd, N° 2-3, 1955.
Sur la crise de la littérature dramatique dans le monde.

1143. BRAGAGLIA (A. G.). — *Degli sputi in platea e di altre licenze negli antichi teatri.* **Sc. I.**, 1955, N° 4.

1144. *Tri helenske tragedije Eshilov « Okovani Prometej », Sofoklova « Antigona », Euripidova « Medeja ».* Sarajevo, « Svjetlost », 1955, 17 × 13 cm, XXXV, 191 p.
Trois tragédies traduites en serbo-croate.

1145. FRITZ (K. Von). — *Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der Griechischen Tragödie.* Studium Generale, mai 1955.

1146. JENS (W.). — *Strukturgesetz der frühen griechischen Tragödie.* Ibid. Mai 1955.

1147. SCHILLER (F.). — *Il coro nella tragedia.* Roma, Statimari, s.i.d. 24 p.

1148. STRICKER (B. H.). — *The origin of the Greek theatre.* Journal of Egyptian Archaeology, 1955, XLI, p. 34-47.

1149. THIEL (M.). — *Die Auflösung der Komödie und die groteske des Mythos.* Studium Generale, mai 1955.

1150. HOMMEL (H.). — *Aigisthos und die Freier zum poetischen Plan und zum geschichtlichen Ort der Odyssee.* Ibid, mai 1955.

1151. MOREL (Jacques). — « *L'Orestie* » *d'Eschyle.* **E.** Janv. 1956.
A propos des représentations au Théâtre Marigny, mise en scène de J.-L. Barrault.

1152. SINKO (Tadeusz). — *Tragedie Aischylosa w nowym przekladzie.* Pamietnik Teatralny, 1954, N° 1.

1153. LUCAS (F. L.). — *Euripides y su influencia.* Buenos Aires, edit. Nova, 1956.

1154. NORWOOD (G.). — *Essays on euripidean drama.* Berkeley, Univ. of California Press, 1955.

PLAUTE

1155. BRADNER (L.). — *The first Cambridge production of « Miles Gloriosus ».* **M.L.N.**, LXX, N° 6.

1156. PERNA (R.). — *L'originalità di Plauto.* Bari, ed. L. da Vinci, 1955, in-8°, XIV - 496 p.

1157. TALADOIRE (Barthelemy A.). — *Essai sur le comique de Plaute.* Monaco, Imprimerie Nationale, 1956, in-8°, 354 p.

SENEQUE

1158. GIANCOTTI (F.). — *Saggio sulle tragedie di Seneca.* Roma, Soc. Edit. Dante Alighieri, 1955.

ALLEMAGNE

1159. SEELMANN-EGGEBERT (U.). — *Il teatro tedesco oggi.* **S.** N° 116.

1160. VIETTA (Egon). — *Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters.* Düsseldorf, Droste 1955. 234 p.

1161. ZUCHARDT (Renate). — *Geschichte im Drama.* Theater der Zeit, N° 2, 1955.

BARLACH (Ernst)

1162. KARSCH (Walter). — *Drama der inneren Aktion.* Die Bühnen der Stadt Essen, Programmheft N° 5, 1955-1956. (Au sujet de «Der Graf von Ratzeburg.»

1163. LAZAROWICZ (Klaus). — *Der Weg des Dienstes.* Ibid.

BRECHT (Bertolt)

1164. BOSC (R.). — *Le Théâtre épique de B. Brecht.* **E.** Janv. 1956.

1165. BUNGE (H. J.). — *Einige Misserständnisse.* Theater der Zeit, N° 3, 1955.

1166. KALTOFEN (G.). — *Doch man sieht nur die im lichte.* Ibid., N° 4, 1955.

1167. SCHUMACHER (Ernst). — *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts* 1918-1933. Berlin : Rütten & Loening, 1955, 595 p. Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Band 3.

1168. SPAGNOL (Mario). — *Motivi del teatro di Brecht.* **S.** N° 117, 1956.

GOETHE

1169. ANCELET-HUSTACHE (J.). — *Gœthe par lui-même.* Paris, le Seuil, 1955. Coll. Ecriv. de Toujours, in-16, 192 p. ill.

1170. HENNING (John). — *Zu Gœthes Philosophiebegriff.* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1955, N° 4.

1171. MANN (Th.). — *Dialogo con Gœthe.* A curi di L. MAZZUCCHETTI, trad. di B. Arzeni et L. Mazzuchetti. Milano, Mondadori, 1955, in-8°, XXXV-288 p.

HAUPTMANN (Gerhardt)

1172. HERING (Gerhard F.). — *Gerhart Hauptmann.* Düsseldorf, Girardet o.J. 141 p. Buchreihe des Düsseldorfer Schauspielhauses, Band 2.

1173. JAHNN (Hans Henny). — *Thomas Chatterton. Eine Tragödie.* Berlin und Frankfurt Main, Suhrkamp, 1955, 124 p.

KRAUSS (Karl)

1174. BROCK-SULZER (Elisabeth). — *Karl Kraus und das Theater.* Akzente, N° 6, 1955.

MANN (Thomas)

1175. REBORA (Roberto). — *Thomàs Mann e il Teatro.* **S.** N° 114.

1176. SCHULZE-VELLINGHAUSEN (Albert). — *Thomas Mann und das Theater.* Die Bühnen der Stadt Essen, Programmheft N° 4, 1955-1956.

1177. VALENTINI (G.). — *Thomas Mann e il teatro.* **Sc.** 1955, N° 9.

SCHILLER (Friedrich)

1179. *Zur deutschen Schiller-Ehrung in Weimar.* Theater der Zeit, N° 6, 1955
Hommage à Schiller à Weimar. Kabale und Liebe. Wallenstein. Der Parasit. Maria Stuart.

1180. ABUSCH (A.). — *Schillers Wendung zum Realismus.* Ibid. N° 5, 1955,
L'orientation de Schiller vers le réalisme.

1181. BORCHARDT (Rudolf). — *Rede auf Friedrich Von Schiller.* Neue Deutsche Hefte (Gütersloh), N° 14, 1955.

1182. CHARRAS (Charles). — *Marie Stuart et Schiller.* Bref, N° 12, mars 1956.

1183. GALFERT (Ilse). — *Das Beispiel Schiller.* Theater der Zeit, N° 6, 1955.

1184. GISSELBRECHT (A.). — *La vie de Schiller.* Europe, N° 118.
GRAPPIN (Pierre). — *Schiller poète de la liberté.* Ibid.

1185. GRUNDGENS (Gustaf). — *Ueber Schiller und die moderne Bühne.* Akzente. (Müniche), N° 3, 1955.

1186. GUNTHER (Johannes). — *Schiller und der Schauspieler.* Theater der Zeit, N° 2, 1955.

1187. HELMUT (Schiemann). — *Schiller und das Theater der Gegenwart.* Ibid. N° 1, 1955.

1188. HOFMANN. — *Wallenstein, eine nicht erfüllte Verpflichtung im Schiller-Tahr.* Ibid. N° 4, 1955.

1189. KOHLUS (Hans). — *« Die Räuber ». Bermerkungen zur Textgestaltung.* Ibid. N° 5, 1955.

1190. MANN (Thomas). — *Die unsterbliche Freundschaft.* Akzente, Munich, N° 3, 1955.

1191. MANOJLOVIC (Todor). — *Fridrih Siler posle* 150 *godina.* Pozorisni zivot, Beograd, N° 2-3, 1955.
A l'occasion du 150e anniversaire de sa mort.

1192. MUELLER-STAHL. — *Schiller von A bis Z. Von Altenburg bis Zeitz.* Theater der Zeit, N° 12, 1955.

1193. REINHARDT (Karl). — *Sprachliches zu Schillers Jungfraü.* Akzente, Munich, N° 3, 1955.

1194. SCHALLER (Rudolf). — *Schiller als dramatischer Uebersetzer.* Theater der Zeit, N° 6, 1955.

1195. WAIS (Kurt). — *Schillers Wirkungsgeschichte im Ausland.* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. (Stuttgart), 1955, N° 4.

1196. WIESE (Benno Von). — *Schiller.* Reclam, Stuttgart. 1955, 88 p.

WEDEKIND (Frank)

1197. HERING (Gerhard F.). — *Wedekind* 1955. Städtische Bühnen Frankfurt a Main, Programmheft, N° 4, 1955-1956.

AFRIQUE DU SUD

1198. WILLIAMS (Clifford). — *The theatre in South Africa.* Author, LXVI, N° 2.

AMERIQUE LATINE

AZEVEDO (Arthur)

1199. *ARTHUR AZEVEDO* — Revista do Teatro Amador, Sao Paulo, Vol. I, N° 1, 1955.

SEGURA (Manuel A.)

1200. CHAMORRO (G. M.). — *Homenaje de la ENAE* (Escuela Nacional de Arte Escenico) *a Manuel A. Segura en el* 150 *aniversario de su nacimiento.* Escena (Lima) III, N° 6.

1201. GHIANO (Juan C). — *La dramática argentina.* Cursos y Conferencias. Déc. 1955.

AUSTRALIE

1202. CASSON (John). — *The Theatre in Australia.* Author, LXV, N° 4.

BELGIQUE

GHELDERODE (M. de)

1203. — *Le Théâtre, ce miroir magique.* Bref, N° 12, mars 1956. *A propos de* Magie Rouge.

1204. BOSQUET (Alain). — *Ghelderode, flamand universel.* Bref, N° 12, mars 1956

CANADA.

1205. FRANKFURTER (Glen M.). — *The Theatre in Canada.* Author, LXVI, N° 1.

ESPAGNE

1206. ANTON ANDRES (A.). — *Nuevas notas sobre teatro español.* Alcalá, N° 58. Madrid.

1207. BENITEZ CLAROS (R.). — *Notas a la tragedia neoclásica española.* Hom. F. Krüger I. Mendoza, 1954

1208. LARREA PALACIN (A. de). — *El dance aragónés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular.* Tetuán, 1952.

1209. STRASBURGER (Janusz). — *Narodziny interludium hiszpanskiego* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 4.

1210. TORNER (Eduardo M.). — *Ensayos sobre estilistica literaria española.* Oxford, 1953.

1211. TUDISCO (Anthony). — *Algunas observaciones sobre don Juan.* Archivo Hispalense, Sevilla, XXII, N° 69, 1955.

BENAVENTE (Jacinto)

1212. PATMORE (Derek).—*The European.* Act. Autumn 1955. Vol. I, N° 3.

CALDERON DE LA BARCA

1213. FREDEN (Gustaf). — *La cena del amor — Estudios sobre Calderón de la Barca.* Madrid, Insula, 1954.

1214. FRIEDRICH (Hugo). — *Der Fremde Calderón.* Freiburg, Schulz Verlag, 1955.

1215. GROULT (P.). — *La Loa de « El verdadero Dios Pan » de Calderón.* Les Lettres Romanes, IX, N° 39, 1955.

1216. JONES (G. A.). — *Honor in « El Alcade de Zalamea ».* Modern Language Review, L, 1955, N° 4.

1217. ROSSI (Giuseppe Carlo). — *Calderón nella critica spagnola del settecento.* Filologia Romanza, II, 1955.

1218. WHITBY (W. M.). — *Calderon's « El principe Constante » : Fenix's role in the ransom of Fernando's boby.* Bulletin of the Comediantes, Vol. VIII, N° 1.

LOPE DE VEGA

1219. ARJONA (J. H.). — *Modern psychology in Lope de Vega.* Ibid.

1220. BRUERTON (Courtney). — *« Las ferias de Madrid » de Lope de Vega.* Bulletin Hispanique, LVII, N° 1-2, 1955.

1221. CIESIELSKA-BORKOWSKA (Stefania). — *Lope de Vega. Teoretyk teatru i dramatopisarz.* Pamietnik Teatralny, 1953, N° 3.

1222. POUND (Ezra). — *La calidad de Lope de Vega.* Cuadernos Hispanoamericanos. N° 59, 1954.

1223. SMITH (C. C.). — *Dos raros libros gongorinos en la Biblioteca Universitaria de Cambridge.* Clavileño, VI, N° 34.

MORETO

1224. BALDIN (Rafael de).— *Notas sobre el teatro de Moreto.* Homenaje a Fritz Krüger, II (Mendoza, 1954).

ROJAS (Fernando de)

1225. EARLE (P. G.). — *Four stage adaptations of « La Celestina »* Hispania, Baltimore, mars 1955.

1226. Mc CURDY (R. R.). — *More on « The Gracioso takes the audience into his confidence ». The case of Rojas Zorrilla.* Bulletin of the Comediantes VIII, N° 1.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

1227. BERGMANN (Hamah E. de). — *Una caricatura de Juan Ruiz de Alarcón.* Nueva Revista de Filología Hispánica, VIII, N° 4.

TIRSO DE MOLINA

1228. REYNOLDS (J. J.). — *An anecdote in « El condenado por desconfiado ».* Bulletin of the Comediantes, VIII, N° 1, 1956.

1229. VARELA JACOME (Benito). — *Antecedentes medievales de « El condenado por desconfiado »* Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela. N°s 61-62.

VALLE INCLAN (Ramon Maria del)

1230. RUBIA BARCIA (J.). — *Valle Inclán y la litteratura gallega.* Revista Hispanícá Moderna. Columbia University. Av. 1955.

ETATS-UNIS

FAULKNER (W.)

1231. TROUWBORST (Rolf). — *Die unaufhörliche Beichte. Zu William Faulkners « Requiem für eine Nonne.* Theater und Zeit. 3. Jahrgang, N° 5, 1956.

MILLER (Arthur)

1232. COUCHMAN (Gordon W.). — *Arthur Miller's tragedy of « Babbitt ».* **E.T.J.**, Vol. VII, N° 3, oct. 1955.

O'NEILL (Eugène)

1233. BAB (Julius). — *Portrait Eugene O'Neills.* Theater und Zeit. 3. Jahrgang, N° 6, 1956.

1234. HOFMANNSTHAL (Hugo von). — *Eugene O'Neill.* Perspektiven, N° 14, 1956.

1235. VASQUEZ ZAMORA (R.). — *O'Neill, Pedro Bloch y Benavente.* Insula, Madrid, IX, N° 99, 1954.

TENNESSEE (Williams)

1236. THIEM (Willy H.). — *Tennessee Williams.* Düsseldorf, Girardet o. J., 152 p., (Buchreihe des Düsseldorfer Schauspielhauses, Band 1.

FRANCE

1237. *Deux moralités inédites. Moralité du Jour Saint-Antoine et Moralité de 1427, composées et représentées en 1427 et 1428 au Collège de Navarre.* Publiées avec un commentaire historique et des notes par André et Robert Bossuat. Paris, Librairie d'Argences, 1955, in-16, 199 p.

1238. BARTHES (Roland). — *A l'avant-garde de quel théâtre?* **T.P.**, N° 18 1956.

Essai de chronologie très incomplet, du théâtre d'avant-garde.

1239. COHEN (Gustave). — *Anthologie du drame liturgique en France, au Moyen Age.* Préface du R. P. Roguet. Paris, Le Cerf, 1955, in-12, 292 p.

ALAIN

1240. — *Vingt et une scènes de comédie.* **M.F.**, N° 1103, 1955.

AYME (Marcel)

1241. ROBERT (Georges). — *Marcel Aymé cet inconnu.* Paris, Edit. Défense de l'Esprit, 1956.

ARNOUX (Alexandre)

1242. KEMP (Robert). — *Alexandre Arnoux.* Biblio, 1955, N° 6.

BAUDELAIRE

1243. *L'Œuvre de Baudelaire.* Introduction et notes de Pierre Schneiter. Paris, Club Français du Livre, 1955, in-8°, XXII-1646 p.

BEAUMARCHAIS

1244. LABRACHERIE (Pierre). — *Beaumarchais et l'eau des frères Périer.* **I.T.**, N° 6.

BERGERAC (Cyrano de)

1245 MONGREDIEN (G.). — *Le véritable Cyrano de Bergerac.* **R.P.**, 1956, N° 3.

CARMONTELLE

1246. BEER (J. de). — *Carmontelle ou la décence.* **I.T.** N° 6.

CLAUDEL (Paul)

1247. — *Christophe Colomb.* Préface inédite de J. L. Barrault, ill. d'Albert Decaris. Paris, G. Guillot. Edit. de luxe, tirage limité à 250. In-4° raisin, 224 p.

1248. BLOUNT (M. M.). — *Claudel on the air.* The Month, 1956, New Series, XV, N° 3.
Entretiens à la Radio.

1249. FECHTER (Paul). — *Der faustiche mensch und Claudel.* Neue Deutsche Hefte (Gütersloh), N° 13, 1955.

1250. VALENSIN (A.). — *Regards.* T. II, Paris, Aubiers, 1955, in-16 cour. 224 p.
Contient une conférence sur le lyrisme claudélien et Le Soulier de Satin. *Suivi d'une bibliographie.*

HERIAT (Philippe)

1251. GASCAR (Pierre). — *Philippe Hériat et le romantisme.* Biblio, 1955, N° 10.

HUGO (Victor)

1252. GAUDON (Jean). — *Victor Hugo dramaturge.* Paris, l'Arche, 1955, 19 × 12, 159 p. ill.

1253. GUILLEMIN (H.). — *Vita intima di Victor Hugo*, trad. di A. Salvatore, Milano, del Duca, 1955, in-16, 139 p.

1254. LEBOIS (André). — *Ruys Blas est-il... Charles Lassailly?* Quo Vadis? N°s 83-84-85.

1255. LOPATYNSKA (Lidia). — *Wiktor Hugo w walce o nowy dramat.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 4.
La lutte de V. H. pour un théâtre nouveaqu.

1256. REVEL (B.). — *Victor Hugo. La vittoria romantica* (1802-1830). Milano, Marzorati, 1955, in-8°, XXIV - 198 p.

1257. SKWARCZYNSKA (Stefania). — *Wiktor Hugo jako teoretyk dramatu.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 4.

MARCEL (Gabriel)

1258. KOCHANOWSKI (Egon). — *Gabriel Marcel als Dramatiker.* Die Bühnen der Stadt Essen, Programmheft N° 8, 1955-1956.

MAURETTE (Marcelle)

1259. AUBRIANT (Michel). — *Marcelle Maurette.* **P.T.** N° 106.

MOLIERE

1260. ARENA (Orso d'). — *Notes sur quelques modèles des « Femmes Savantes ».* **I.T.**, N° 6.

1261. CHANCEREL (Léon). — *Molière à Béziers.* Ibid.

1262. RAT (Maurice). — *Molière parodiste.* Ibid.

MONTHERLANT (de.)

1263. — *Une justification de Port Royal.* **R.P.**, 1955, N° 3.

1264. DORT (Bernard). — *« Port Royal » oder die politik des Meisterwerks.* Texte und Zeichen, Berlin, N° 2, 1955.

1265. KAPADIA (B.). — *H. de Montherlant man of rigour.* Theatre Unit Bulletin III, N° 6.

1266. SAUREL (Renée). — *Les adieux de M. de Montherlant.* Les Temps Modernes, N° 109.

PAGNOL (Marcel)

1267. ABIRACHED (R.). — *Le « Judas » de Marcel Pagnol.* **E.**, nov. 1955.

RACINE

1268. DORIVAL (B.). — *Racine et Port Royal.* Edit. des Musées Nationaux' 1955, in-16, 121 p.
Catalogue de l'exposition juin-sept. Musée National des Granges de Port-Royal

1269. LEBOIS (André). — *Jean Racine, né à Uzès.* Revue de la Méditerranée N° 71, 1956.

1270. PICARD (Raymond). — *La carrière de Racine,* Paris, N.R.F., 1956 in-8°, 708 p.

1271. RAT (Maurice). — *Madame Racine.* **E.N**, 1956, N° 12.

ROLLAND (Romain)

1272. — *Romain Rolland par lui-même* Images et textes présentés par J. B. Barrère. Paris, le Seuil, 1955, 18 × 11,5, 192 p.

SARDOU (V.)

1273. AMBRIERE (F.). — *« Madame Sans-Gêne » de V. Sardou.* Les Annales N° 62, 1955.

SARTRE (Jean-Paul)

1274. LUTHY (Herbert). — *Jean-Paul Sartre und das Nichts.* Der Monat, 7. Jahrgang, N° 83, 1955.

SUPERVIELLE (Jules)

1275. HUGUET (Philippe), CABRIES (Jean). — *Jules Supervielle.* Réforme N° 576, 31 mars 1956.

VIGNY (A. de)

1276. GUILLEMIN (Henri). — *Suis-je coupable de critique passion?* **F.L.**, N° 520, 1956.
A propos de « M. de Vigny, homme d'ordre. »

VOLTAIRE

1277. POMEAU (René). — *Voltaire par lui-même.* Paris, le Seuil, 1955, Coll. Ecriv. de Toujours. in-16, 192 p. ill.

WEILL (Simone)

1278. — *Venise sauvée.* Tragédie en 3 actes. Paris, N.R.F., 1955.

GRANDE-BRETAGNE

1279. *Three medieval plays. The Coventry Nativity Play. Everyman. Master Pierre Pathelin.* Edited by John ALLEN. London, W. Heinemann ltd. 1953.

1280. BENTLEY (G.E. — *The Jacobean and Caroline stage.* Vols. 3-5. *Plays and playwrihts.* Oxford, Clarendon Press. 1956, 3 Vol.

1281. BROCKETT (O. G.). — *Satire in late elizabethan plays.* **E.T.J.**, vol. VII, N° 3, oct. 1955.

1282. FARNSWORTH-SMITH (Dane). — *The critics in the audience of the London Theatres from Buckingham to Sheridan : a study of neoclassicism in the playhouse* 1671-1779. Univ. of New-Mexico publication, 1953, 192 p.

1283. SINKO (Grzegorz). — *Wielkosc i upadek realizmu w teatrze angielskim XVIII w.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 1.
Grandeur et décadence du théâtre anglais au XVIII*e* *siècle.*

1284. STONE (George Winchester, Jr). — *The authorship of Tit for Tat; a MS souce for eighteenth century theatre history.* **T.N.** 1956, X, N° 1.

BEAUMONT et FLETCHER

1285. APPLETON (W. W.). — *Beaumont and Fletcher, a critical study,* Allen and Unwin, 1956. 132 p.

BRIDIE (James)

1286. BANNISTER (W.). — *James Bridie and his theatre.* London, Rockliff, 1955, 274 p.

COWARD (Noël)

1287. GREACEN (Robert). — *The art of Noël Coward.* Aldington (Kent), the hand and flower Press, 1953, 87 p.

ELIOTT (T. S.)

1288. ARROWSMITH (W.). — *Transfiguration in Eliott and Euripides.* The Sewanee Review, LXII, N° 3.

FRY (Christopher)

1289. MAURA (Sister M.). — *Christopher Fry : an angle of experience.* Renascence, VIII, N° 1.

HEYWOOD (Thomas)

1290. BROWN (A.). — *An edition of the plays of Thomas Heywood : a préliminary survey.* Renaissance Papers, c.r. des travaux du Congrès d'Etudes de la Renaissance, Duke University. av. 1954.

MARLOWE

1291. MARION (Denis). — *Marlowe.* Paris, l'Arche, Coll. les Grands Dramaturges, 12 × 19, 160 p., ill. h. t.

1292. RIBNER (I.). — *Greene's attak on Marlowe : Some light on « Alphonsus and Selimus ».* **St.Ph.**, LII, N°. 2

1293. RICKEY (M. F.). — *Astronomic imagery in « Tamburlaine ».* Renaissance Papers, C. R. du Congrès d'Etudes de la Renaissance, Duke University, 1954.

1294. SUNESEN (B.). — *Marlowe and the dumb show.* English Studies, XXXV, N° 6.

1295. WILLIAMS (M. T.). — *The temptations in Marlowe's « Hero and Leander ».* **M.L.Q.**, XVI, N° 3, 1955.

MAUGHAM (Somerset)

1296. DOBRINSKY (J.). — *Aspects biographiques de l'œuvre de Somerset Maugham. L'enfance.* **E.A.**, VIII, N° 4.

1297. MANDER (Raymond) and MITCHESON,(Joe). *Theatrical companion to Maugham;* a pictorial record of the first performance of the plays of W. S. Maugham; with an appreciation of Maugham's dramatic works by J. C. TREWIN. Rockliff, 1956, XI - 307 p. Front. ill.

SHAKESPEARE (William)

1298. — *Julius Ceasar.* ed. by T. S. Dorsch. London. Methuen, 1955, 240 p.

1299. — *Le Chevalier de la Lune ou Sir John Falstaff* présenté avec un avant propos de Crommelynk. Paris, La Nef, 1954.
Selon Crommelynk Le Chevalier aurait été introduit dans Henri IV, à une date postérieure à la création.

1300. ASHE (M. E.). — *The non-shakespearean bad Quartos as provincial acting versions.* In Renaissance, papers c. r. des travaux du Congrès d'Etudes de la Renaissance, Duke University, Av. 1954.

1301. BONJOUR (A.). — *Hamlet and the Phantom Clue.* English Studies, XXXV, N° 6.

1302. BOWERS (F.). — *Hamlet as minister and scourge.* PMLA, LXX, N° 4.

1303. BRYANT Jr (J. A.). — *Shakespeare's Allegory « The Winters Tales ».* The Sewanee Review, LXII, N° 2.

1304. DRAPER (J. W.). — *« Indian » and « indies » in Shakespeare.* Neuphilologische Mitteilungen, LVI, N° 3-4.

1305. ECKHOFF (Lorentz). — *Shakespeare spokesman of the third estate.* Oslo, Academisk Forlag et Oxford, Basil Blackwell, 1954, XIV - 201 p.

1306. FORT (J. B.). — *Les problèmes de « Measure for measure ».* **E.A.** VIII, N° 4.
A propos de l'ouvrage de Mary Lascelles : **Sh.' s** Measure for Measure.

1307. GIANI (Renato). — *Shakespeare o non Shakespeare?* **Sc.**, 1955, N° 9

1308. GROSJEAN (Jean). — *D'où vient Shakespeare?* Nouvelle N. R. F., N° 28.

1309. HOFFMAN (Calvin). — *The man who was Shakespeare.* Parrish, 1955, 256 p.

1310. HULME (H.). — *Shakespeare and the Oxford english dictionary : some supplementary glosses.* The Review of English Studies, VI, N° 22.

1311. JORGENSEN (P. A.). — *Divided command in Shakespeare.* PMLA, LXX, N° 4.

1312. KREFT (Bratko). — *Shakespearov « Henrik IV ».* Gledaliski list Drame Slovenskega narodnega gledalisca, Ljubljana, N° 4, 1955-1956.
La pièce et les personnages; à l'occasion de la première au Théâtre national slovène à Ljubljana.

1314. LANGENFELT (G.). — *« The noble Savage » until Shakespeare.* English Studies, XXXVI, N° 5.

1315. MARDER (L.). — *Law in Shakespeare.* In Renaissance papers. C. R. des travaux du Congrès d'Etudes de la Renaissance, Duke University, av. 1954.

1316. MAURICE (M.). — *Shakespeare.* trad. di L. Lombardo. Frezza. Milano, Rizzolo, 1955, in-8°, 352 p.

1317. MOROZOW (M. M.). — *Poskromienie zlosnicy. Komedia Szekspira.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 4.
La Mégère Apprivoisée *de Shakespeare.*

1318. NICOLL (Allardyce,). — *Shakespeare survey; an annual survey of Shakespearean study and production.* N°9. Cambridge University Press. 1956, VIII - 668 p. 8 pl.

1319. PARIS (Jean). — *Connaissance de Shakespeare.* **C.R.B.**, N° 16.

1320. PARKER (M. D. H.). — *The Slave of life. A study of Shakespeare and the idea of justice.* London, Chatto, 1955, 264 p.

1321. SCHRICKX (W.). — *Nashe, Greene and Shakespeare in* 1592. Revue des Langues Vivantes, 1956, N° 1.

1322. SMITH (G.). — *A note on the death of Lear.* **M.L.N.**, LXX, N° 6.

1323. STAMM (R.). — *« Hamlet » in Richard Flatter's translation.* English Studies, XXXVI, N° 5 et 6.

1324. VALLETTE (J.). — *Shakespeariana.* **M.F.**, N° 1103, 1955.
Etudes sur les dernières éditions de Shakespeare.

1325. WOOD (Roger), CLARKE (Mary). — *Shakespeare at the Old Vic*, 1954-1955. Black. 1956, XIV - 166 p. Front. 136 ill.

SHAW (G. B.)

1326. SINKO (Grzegorz). — *G. B. Shaw.* Pamietnik Teatralny, 1954, N° 1.

GRECE

1327. ANGHELOMATI (Ch. Em.). — *Le Théâtre en Grèce pendant la guerre italo-grecque.* Lettres Chypriotes, juin 1955.

INDE

1328. KSHIRSAGAR (S. K.). — *Folk drama in India.* Theatre Unit. Vol. III, N° 9.

IRLANDE

1329. DAVIE (D.). — *Yeats and Pound.* The Dublin Magazine, XXI, N° 4.

ITALIE

1330. Auteurs Divers. *La — Commedia classica.* trad. di C. del Grande. Firenze, Sansoni, 1955, in-16°, 314 p.

1331. *Teatro italiano.* Vol. I : *Le origini e il Rinascimento.* A cura di Silvio d'AMICO, Milano, Nuova Accademia Editrice. 1955, in-8°, 706 p. ill.

1332. ALESSANDRO (E. d'). — *Piccola inchiesta sul teatro cattolico in Italia.* Palcoscenico, N° 51, 1955.

1333. BRAHMER (M.). — *Komedia Renesansu wloskiego.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 4.
La comédie italienne de la Renaissance.

1334. CUNILL-CABANELLAS (A.). — *La Commedia dell'arte.* **T.P.** N° 17, mars 1956.

1335. MARTI (Antonio).— *Esej o sodobnem italijanskem gledaliscu.* Gledaliski list Drame Slovenskega narodnega gledalisca, Ljubljana, N° 1 - 2, 1955-1956.
Essai écrit par A. Marti pour le Bulletin du Théâtre national slovène à Ljubljana.

ARETIN (l')

1336. BACCOLO (Luigi). — *L'Aretino e i suoi « Capricci Comici ».* **S.** N° 116, 1955.

BETTI (Ugo)

1337. — *Teatro.* Préface de S. D'AMICO. Bologna, Cappelli, 1955, in-8°, XII-1345 p.

BERTOLAZZI (Carlo)

1338. LAZZARI (A.). — *Un radicale a teatro. Bertolazzi è tipicamente lombardo e milanese.* **S.** N° 116, 1955.

1339. SIMONI (Renato). — *Carlo Bertolazzi.* Palcoscenico, N° 54, 1955.

DIEGO FABBRI

1340. — *Interview suivie d'un répertoire des œuvres.* **S.** N° 117, 1956.

GABRIELI (Andrea)

1341. SCHRADE. — *« L'Edipo tyranno » d'Andrea Gabrieli et la renaissance de la tragédie grecque.* In Musique et Poésie. Colloques internationaux du C.N.R.S., Sciences Humaines, 5, Paris, C.N.R.S. 1954.

MAFFEI (Scipione)

1342. GATTO (Salvatore). — *Scipione Maffei, Europeo del'700.* **Sc.**, 1955, N° 9.

PELLICO (S.)

1343. — *Erodiade.* Milano, Gastaldi, 1955, in-16, 133 p.

MEXIQUE

1344. SADA (C.). — *Una nueva generación de autores.* El Nacional, Mexico, 26 sept. 1954.

PAYS SCANDINAVES

HOLBERG

1345. PLARD (Henri). — *Le roi d'un jour, esquisse d'une généalogie de « Jeppe paa Bjaerget ».* **E.G.**, N° 3, 1955.

IBSEN (Henrik)

1346. CARL FREDRIK ENGELSTAD. — *Henrik Ibsen and the modern norvegian Theatre.* Norseman, May-June 1956, Vol. 14.
1347. DE LA GUARDIA (A.). — *Ibsen a medio siglo de su muerte.* La Nación, Buenos Aires, 20 mai 1956.
1348. KEMP (Robert). — *Henrik Ibsen.* Les Annales, N° 66, 1956.

POLOGNE

1349. — *Polska mysl teatralna.* Pamietnik Teatralny, 1952, N°s 2-3.
Notices sur H. MECISZEWSKI (1802-1855), A. LESZNONSKI (1815-1853), K. LIBELT (1807-1875), K. UJEJSKI (1823-1897), J. SZUJSKI (1835-1883), S. KOZMIAN (1836-1922), J. NARZYMSKI (1839-1872).

1350. BUDZYK (K.). — *O teatrze staropolskim.* Ibid. N° 4.
L'ancien théâtre polonais.

1351. DURR-DURSKI (Jan). — *O mieszczanskim teatrze renesansowym w Polsce.* Ibid. 1953, N° 3.
Le théâtre bourgeois polonais de la Renaissance.

1352. HONORAT GORNY(?). — *Misterna personata po wyjsciu Szwedów z Polski na Gody odprawowana.* Commentaires par Jan DURR Durski. Ibid, 1952, N° 1.
Introduction au Mysterna personata, XVIIe *siècle.*

1353. KRUCZKOWSKI (Léon). — *Polska mysl teatralna.* Ibid.
La pensée polonaise sur le Théâtre. Brèves notices sur les auteurs de 1739 *à* 1846.

1354. KRZYZANOWSKI (Julian). — *Dramaturgia polski renesansowej.* Ibid. N° 4.
Les drames polonais de la Renaissance.

1355. LEWANSKI (Julian). — *Dramat i teatr Renesansu polskiego na krakowskiej sesji naukowej Polskiej Akademii nauk.* Ibid. 1953, N° 3.
Le Théâtre de la Renaissance polonaise, Académie des Sciences à Cracovie.

1356. — *Noty do « Misternej personaty ».* Ibid, 1954, N° 2.
Notes sur les « mystères ».

1357. LIPINSKI (Jacek), SECOMSKA (Henryka), SIVERT (Tadeusz). — *Dramat polski w epoce Renesansu.* Ibid. 1954, N° 1.
Le drame polonais à l'époque de la Renaissance.

1358. STARZYNSKI (J.). — *O rewolucyjnym pojmowaniu epoki Odrodzenia.* Ibid. 1952, N° 4.
Sur la compréhension révolutionnaire et l'époque de la Renaissance.

1359. WITCZAK (Tadeusz). — *Historia dramatu i teatru staropolskiego do roku 1750 w publikacjach powojennyck.* Ibid. 1954, N° 2.
Histoire du Théâtre et du drame polonais ancien jusqu'en 1750, *publiée depuis la dernière guerre.*

BOGUSLAWSKI (W.)

1360. CSATO (E.). — *Boguslawski na scenach Polski ludowej.* Ibid, N°s 3-4.
B. sur les théâtres de la Pologne démocratique.

1361. DABROWSKI (St.). — *Teatr frontowy Boguslawskiego w* 1809 *Roku.* Ibid.
Le théâtre aux armées de Boguslawski en 1809.

1362. LIPINSKI (Jacek). — *Wojciech Boguslawski w polskiej krytyce treatralnej z lat* 1814-1819. Ibid,
La critique sur W. B. à Varsovie et Wilno 1814-1819.

1363. MIKULSKI (Tadeusz). — *Piosenka z « Krakowiakow i Górali » w papierach Karpinskiego.* Ibid.
La chanson dans « les Cracoviens et les Montagnards » de Boguslawski, d'après les papiers de Karpinski.

1364. SCHILLER (Léon). — *W dworku na Nowolipkach.* Ibid,
Dans la maison de campagne de Nowolipki. A la mémoire de W. Boguslawski.

1365. SZWANKOWSKI (E.). — *Klopoty wydawnicze Wojciecha Boguslawsiego.* Ibid.
Les difficultés de W. B. éditeur.

1366. WITKOWSKI (M.). — *Nieznany list Boguslawskiego z R. 1820.* Ibid.
Lettre inédite 1820.

1367. ZAWARZKI (W.). — *Relacje cudzoziemców o Wojciechu Boguslawskim i teatrze jego epoki.* Ibid.
Opinion étrangère sur W. B. et son époque. Matérieux pour l'Histoire du Théâtre Polonais aux XVIII*e et* XIX*e siècles. Notices sur les principaux auteurs.*

KNIAZNIN (F. D.)

1368. PISZCZKOWSKI (M.). — *Wodewile Kniaznina.* Ibid. 1952, Nos 2-3.
Les vaudeville de F. D. Kniaznin (XVIIIe *siècle*).

MICKIEWICZ (A.)

1369. — *L'œuvre de Mickiewicz.* Europe, N° 118.
DOOREN (J. J. Van). — *Adam Mickiewicz.* Le Thyrse, janv. 1956.

1370. KRAKOWSKI (E.). — *Mickiewicz et l'histoire pathétique de la Pologne.* Paris, La Colombe, 1955, 14 × 22,5.

1371. KUCHARSKA (I.). — *Notice biographique.* Europe, N° 118.

1372. MILOSZ (Czeslaw). — *Adam Mickiewicz.* Preuves, N° 55.

1373. PRZYBOS (J.). — *Mickiewicz contemporain.* Europe, N° 118.

1374. WYKA (K.). — *Sur Adam Mickiewicz.* Ibid,

1375. ZALESKI (Z. L.). — *Mickiewicz entre l'Est et l'Ouest.* **R.L.C.**, 1955, N° 4.

ZAPOLSKO (Gabriel)

1376. RASZEWSKI (Z.). — *Gabrieli Zapolskiej « Moralnosc pani Dulskiei ».* Pamietnik Teatralny, 1952, Nos 2-3.
La moralité de Mme Dulska *par Zapolsko.*

ZEGADLOWICZ (Emil)

1377. LIPINSKI (Jacek). — *Na marginesie prapremiery « Domku z kart ».* Ibid. 1953, N° 2.
En marge de l'avant-première du « Château de Carte » d'Emil Zegadlowicz

PORTUGAL

1378. — *Do teatro em Portugal no seculo XX.* in O Comércio do Porto, octobre 1955.
Au sommaire : ANDRADE (Joao Pedro de) *Meioséculo de dramaturgia nos palcos potrugueses.* ALVES (Correia). — *Teatros Experimentais.* BABO (Alexandre). — *Antonio Pedro, um criador dramatico.* FRANKA (José-Augusto). — *Poesia e Teatro Historico.* PORTUGAL (José Blanc de). — *Alfredo Cortez.* REBELLO (Luiz Francisco). — *50 anos de teoria e pratica do teatro em Portugal.* REGIO (José). — *Sobre o Teatro de Antonio Patricio.* RIBAS (Tomaz). — *Dramaturgos pour acidente.*

1379. *O problema do Teatro Português.* Teoremas de Teatro, N° 4, Lisbonne, 1955.

SUISSE

1380. BROCK-SULZER (Elisabeth). — *Uberlegungen zur schweizerischen Dramatik von heute.* Akzente, 1956, N° 1.

1382. FABRI (Albrecht). — *Zu Friedrich Dürrenmatis « Die Ehe des Herrn Mississippi ».* Die Tribüne (Köln). 25. Jahrgang, N° 8, 1955-1956.

U.R.S.S.

1383. ANDREEVSKY (Alexander). — *Mysterienspiele und Komödientempel. An den Anfängen des russichen Theaters.* Theater der Zeit, 1956, N° 5.
Extrait d'un livre « Le rococo russe ». Les débuts du Théâtre Russe.

1384. LWOW (Wlodzimierz). — *Z Zagadnien teatrologii radzieckiej.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 1.
Histoire du Théâtre en U.R.S.S.

1385. PADWA (Wanda). — *Droga dramatu radzieckiego.* Ibid.
Le drame en U.R.S.S.

GOGOL (N.)

1386. — *Mysli o teatrze.* Ibid.
Notes sur le théâtre d'après ses lettres et notes.

1387. POMIANOWSKI (Jerzy). — *Uwagi o autorze « Rewizora ».* Ibid.
Remarques sur l'auteur du Revizor.

GORKI (Maxim)

1388. PAVLOVA (T.). — *Gorkij nel ricordo di Tatiana Pavlova.* Palcoscenico, N° 54, 1955.

TCHEKHOV (A.)

1389. D. M.i.e. Poravec, Dusan. *Zapiski o velikem in priprostem cloveku.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, N° 1, 1955-1956.
A. P. Tchekov et sa pièce « La Mouette ».

YOUGOSLAVIE

1390. *Le théâtre yougoslave d'aujourd'hui. The yugoslav theatre of today.* Beograd, Le centre national yougoslave de l'I.I.T., 1955. 34 × 24 cm, 117 p. ill.

IZA KULIZA.

1391. DJURDJEVIC (Miodrag). — *Iza Kuliza* Pozorisni zivot, Beograd, N°s 2-3, 1955.
Les pièces des auteurs yougoslaves vues par un acteur, un metteur en scène et la critique.

1392. MATKOVIC (Marijan). — *Deset godina jugoslavenske dramske knjizevnosti.* Letopis Matice srpske, Novi Sad, Vol. 376, 1955, N° 4.
Rapport de M. Matkovic au Congrès des écrivains yougoslaves, Ohrid septembre 1955.

1393. MISAILOVIC (Milenko). — *Jedna pozorisna sezona i 150 domacih tekstova. Dramaturske marginalige.* Pozorisni zivot, Beograd, 1955 N° 2, 3.
Sur les pièces non représentées; analyse des textes.

DRZIC (Marin)

1394. RUPEL (Mirko). — *Dundo Maroje-Boter Andraz.* Gledaliski list Gledalisca Slovenskega primorja v Kopru, N° 2, 1955-1956.
A propos de la localisation de la comédie L'Oncle Maroje *de l'auteur dramatiques croate Marin Drzic rerpésentée au Théâtre du Littoral slovène à Koper.*

INGE (W.)

1395. JAN (Rado). — *Svetla zgodba o sivem vsakdanu.* Gledaliski list, Presernovo gledalisce Kranj, N° 2, 1955-1956.
A propos de la première de la pièce de W. Inge : Picnic *au Théâtre de Presern à Kranj.*

JAKSIC (Dura)

1396. ERCIC (Vlastimir). — *Prilog proucavanju izvora i nastanka Jaksicevih drama.* Pitanja knjizevnosti i jezika, Sarajevo, N° 1 - 2, 1955.
Sur les tragédies La migration des Serbes *et* Stanoje Glavas *de Dura Jaksic.*

KLOPCIC (Mile)

1397. BORKO (Bozidar). — *Mile Klopcic. Ob petdesetletnici.* Gledaliski list Drame Slovenskega narodnega gledalisca, Ljubljana, 1955-1956, N° 4.
M. Klopcic écrivain et directeur du Drame du Théâtre national slovène à Ljubljana.

KREFT (Bratko)

1398. — *Nekaj o Pravdacu in zgodovinski resnici.* Gledaliski list, Presernovo gledalisce Kranj, N° 1, 1955-1956.
L'auteur explique ici le personnage principal de son drame historique Les comtes de Celje.

1399. TRAVEN (Janko). — *Dramaturg in reziser dr. Bratko Kreft. Ob razresitvi dr. B. Krefta kot dramaturga in ob 25-letnici njegovega reziserekga delv v Drami SNG v Ljubljani.* Gledaliski list Drame Slovenskega narodnega gledalisca, Ljubljana, N° 1, 1955-1956.
B. Kreft, dramaturge et metteur en scène : à l'occasion de ses adieux de dramaturge et du 25e anniversaire de son activité comme metteur en scène.

LESKOVEC (A.)

1400. MODER (Janko).— *Anton Leskovec.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, N° 2, 1955-1956.
Sur l'auteur dramatique slovène A. Leskovec.

LEVSTIK (Fran)

1401. *Zbrano delo. 5. knjiga Dramaticni spisi.* Ljubljana, Drzavna zalozba Slovenije, 1955, 20 × 14, 452 p.
Œuvres complètes T. V.

NUSIC (Branislav)

1402. *Analfabeto kaj Butono Unaktaj komedietoj.* Tradukis Bojidar Trudic. — Beograd, Eldono de Serbia esperanto ligo, 1955, 17 × 12, 32 p.
Deux pièces de l'auteur dramatique serbe B. Nusic.

STRITAR (Josip)

1403. *Zbrano delo.* 5. knjiga. Dramatski spisi. Logar jevi Ur. in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana, Drzavna zalozba Slovenije, 1955. 20.5 × 14 cm, 504 p.
Postface : L'étendue et le caractère de l'œuvre dramatique de Stritar.
Œuvres complètes. T. V.

1404. POGACNIK (Joze). — *Stritar jeva dramatika. Ob. V. knjigi Zbranega dela.* Nova obzorja, Maribor, N° 11, 1955.
L'œuvre dramatique de Josip Stritar à propos du cinquième volume de ses œuvres complètes.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1405. *VIe Congrès de l'I.I.T.* Revue du Théâtre Italien. IV, N° 2, 1955.
Théâtre des Nations. Théâtre pour la Jeunesse.

1406. *Le Festival de Paris.* Bref, N° 14, 15 mai 1956.

1407. BOZICKOVIC (O.). — *Dogadjaj koji se ne zaboravlja.* Nasa scena, Novi Sad, Nos 102-103, 1955.
A propos du 2e Festival d'art dramatique à Paris en 1955.

1408. JAN (Slavko). — *VIe kongres Mednarodnega gledaliskega instituta v Dubrovniku* 25-29 *VI*, 1955. Gledaliski list Drama Slovenskega narodnega gledalisca, Ljubljana, N° 1, 1955-1956.
Le 6e Congrès de l'I.I.T. à Dubrovnik.

1409. JULIEN (A.M.). — *Du Festival de Paris au Théâtre des Nations.* **R.T.**, N° 31.

1410. — *A propos du Théâtre des Nations.* **T.M.** Vol. V, N° 1.

1411. KALAN (Filip) KUMBATOVIC (Filip).— *Popotni vtisi.* : Nasi rasgledi, Ljubljana, Nos 19, 21, 23, 24, 1955.
La Première conférence internationale pour la recherche théâtrale tenue à Londres; les délégués de divers pays, théâtres londoniens etc.; à suivre.

1412. MATKOVIC (Marijan). — *Sesti kongres Medunarodnog instituta za kazaliste u Dubrovniku.* Teatar, Zagreb, N° 3, 1955.
Sur l'activité et les vœux du Congrès de l'I.I.T.

1415. TIRAN (Joze). — *Pariski festival dramske umetnosti.* Gledaliski list, Presernovo gledalisce Kranj, Nos 1, 2, 3, 1955-1956.
Le Festival de Paris.

ALLEMAGNE-ETATS-UNIS

1416. PAETIL (K. O.). — *Deutsche Theater in Amerika.* Deutsche Rundschau, 1955, N° 3.

ALLEMAGNE-FRANCE

1417. BADIA (Gilbert). — *Schiller et la Révolution française.* Europe, N° 118.

1418. BERNARD (J. J.). — *L'inespresso nel teatro e nella vita.* Palcoscenico, 1955, N° 54.

Influence de Freud et de Tchékhov sur J. J. B.

1419. GARRIGUE (F.). — *Gœthe et Valéry.* Paris, Les Cahiers des Lettres Modernes, 1955, 140 p.

1420. JACOBI (Hansres). — *Frankreich entdeckt Kleist.* Antares, 3. Jahrgang, N° 7, 1955.

ALLEMAGNE-GRANDE-BRETAGNE

1421. SCHALLER (Rudolf). — *Shakespeare in deutscher Sprache.* Theater der Zeit. N° 11, 1955.

A propos du Roi Lear. *Problème de traduction.*

ALLEMAGNE-ITALIE

1422. GŒTHE. — *Il Faust.* Versione d'arte con testo critico di Weimar a fronte, introd. e commento a cura di G. MANACORDA, Vol. III, Firenze, Sansoni, 1954, in-16, 330 p.

ALLEMAGNE-ROUMANIE

1423. MARGUL-SPERBER (A.). — *Schiller en Roumanie.* Europe, N° 118.

ALLEMAGNE-U.R.S.S.

1424. GRONICKA (A. von). — *Gœthe and his russian translator-Interpreter V. A. Zhukowski* 1783-1852. PMLA, mars 1955.

ESPAGNE-ALLEMAGNE

1425. PIETSCHMANN (K. R.). — *Recepción e influencia de Calderon en el eatro alemán del siglo.* Clavileño, VI, N° 35, 1955.

ESPAGNE-FRANCE

1426. CALDERON. — *Trois comédies. La Vie est un Songe. Le Médecin de son Honneur. L'Alcade de Zalamea.* Adaptations et introduction de Alexandre ARNOUX. Paris, Grasset, 1955, in-8° cour, 320 p.

1427. COUTU (Sister Albert Cecile). — *Hispanism in France from Morel-Fatio to the present* (*circa* 1875-1950). Washington, 1954.

1428. GARCIA LORCA (F.).—*Théâtre,* trad. par A. Belamich, Paris, Gallimard, 1955.

T.I. : Le Maléfice de la Phalène, Maria Pineda, Le Guignol au gourdin. La Savetière prodigieuse, les Amours de D. Perlimplin avec Bélise en son jardin.

ESPAGNE-ITALIE

1429. GARCIA LORCA (F.). — *La casa di Bernarda Alba.* Trad. di A. RECANATI, Roma, L. E. O. 1955, in-16, 78 p.

1430. UNAMUNO (M. de). — *Romanzi e drammi.* A cura di F. ROSSINI, Roma, Casini, 1955, in-8°, XIX - 581 p.

FRANCE-ALLEMAGNE

1431. PAXTON (N.). — *The German reaction to Racine.* Modern Languages, 1955, XXXVI, N° 3.

Traductions, critiques et mises en scène.

FRANCE-ESPAGNE

1432. CALBAIRAC (G.). — *Beaumarchais en España.* Insula, Madrid, IX, N° 105, 1954.

Lettres de Beaumarchais.

FRANCE-U.S.A.

1433. BIZARDEL (Yvon). — *Le théâtre français aux U.S.A.* I. T. N° 6.

1434. ELIOT (S.). — *La Comédie française aux U.S.A. et au Canada.* Revue de la Pensée française, oct. 1955, N° 10.

1435. LEWIS (James). — *Un théâtre de langue française à New-York.* R.T., N° 31.

Le « French Art Theatre ».

FRANCE-HONGRIE

1436. TURBET-DELOF (Guy). — *Molière en Hongrie.* I.T. N° 6.

FRANCE-ITALIE

1437. MOLIERE. — *Le Donne Intelletuali.* trad. di Giancarlo GIANNOZZI. Riduzione in tre trempi di Lucio CHIAVARELLI. Palcoscenico, N° 54, 1955.

1438. — *Commedie scelte.* A Cura di S. Pons. Roma, Ed. Cremonese, 1955, in-8°, XXVII-478 p.

FRANCE-POLOGNE

1439. DABROWSKI (St.). — *Wiktor Hugo na scenach polskich.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 4.

V. H. sur les scènes polonaises.

1440. PROKOP (Jan). — « *Taczka occiarza* » *Merciera i jej recepcja w teatrze Boguslawskiego.* Ibid. 1954, N° 3-4, ill.

La brouette du Vinaigrier *de Mercier, au Théâtre Boguslawski.*

FRANCE-PORTUGAL

1441. MOREIRA (A.). — *Victor Hugo, a sua influência na mentalidade portuguesa da segunda metade do século pasado.* Porto, 1952.

FRANCE-YOUGOSLAVIE

1442. FLERE (Djurdjica). — *Emile Zola nekdaj in danes.* Gledaliski list Gledalisca Slovenskega primorja v Kopru, N° 1, 1955-1956.

A propos de la première de Thérèse Raquin *au Théâtre du Littoral slovène à Koper.*

1443. RUDOLF (Branko). — *Albert Camus, Obsedno, stanje (Kuga).* Nova obzorja, Maribor, N° 11, 1955.

A l'occasion de la première de L'Etat de Siège *au Théâtre national à Maribor.*

1444. ZIZEK (Fran). — *S Camusom v novo sezono.* Gledaliski list Slovenske narodnega gledalisca v Mariboru, N° 4, 1955-1956.

A l'occasion de la première de l'Etat de Siège *à Maribor.*

GRANDE-BRETAGNE - ALLEMAGNE

1445. KENDZIA (M. Louise). — *Friedrich Ludwig Schröder und Shakespeare.* Theater der Zeit, N° 12, 1955.

1446. MOHRING (Hans). — *Englisches Theater auf deutschem Boden.* Ibid N° 1, 1955.

Le Théâtre anglais sur le sol allemand.

GRANDE-BRETAGNE-ESPAGNE

1447. VAREY (J. E.). — *Notes on English theatrical performers in Spain.* Part II (1583-1868). **T.N.** 1956, X, N° 3.

1448. — *Robertson's phantasmagoria in Madrid* 1821. Ibid, Vol. IX, N° 4.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

1459. EDDISON (Robert). — *Souvenirs du théâtre anglais à Paris,* 1827. **T.N.**, Vol. IX, N° 4, ill.

1450. MIDDLETON (Thomas). — *La Fausse épouse,* pièce d'après Th. Middleton. Les Œuvres Libres, N° 108.

1451. RUTHERFORD (Marie-Rose). — *The abbé Prévost and the english theatre,* 1730-1740. **T.N.**, Vol. IX, N° 4.

1452. SHAKESPEARE (W.). — *Le Roi Henri IV.* 1re partie. Trad. de F. SAUVAGE et A. KOSZUL. Paris, Belles Lettres, 1955, Coll. Shakespeare, in-16, XX - 219 p.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

1453. *Teatro inglese della Restaurazione e del Settecento.* Firenze, Sansoni, 1955, in-8°, CXX-889 p.

1454. HARDMAN (D.). — *Shakespeare.* Trad. du M. GALLONE. Milano, Garzanti, 1955, in-16, 183 p.

1455. SHAKESPEARE. — *Commedie scelte.* A cura di F. Carlesi. Roma, Ep. Cremonese, 1955, in-16, XV - 396 p.

1456. SHAW (G. B.). — *Le quattro commedie gradevoli.* Trad. di P. Ojetti, Milano, Mondadori, 1955, in-16.

GRANDE-BRETAGNE-POLOGNE

1458. HELSZTYNSKI (St.). — *Przeklady Szekspirowskie w Polsce wczoraj i dzis.* Pamietnik Teatralny, 1954, N° 2.
Les traductions polonaises de Shakespeare.

1459. RASZEWSKI (Zbigniew). — *Against some part of Poland.* Drama, *N°* 40.
Comédiens et dramaturges anglais en Pologne et comédiens polonais en Grande-Bretagne, spécialement Helena Modrzejewska.

GRANDE-BRETAGNE-YOUGOSLAVIE

1460. *Nasa srecanja z « Othellom ».* Gledaliski list, Presernovo gledalisce Kranj, N° 3, 1955-1956.
Sur les représentations de Othello *en Slovénie de* 1803 *à ce jour; fragment d'une étude.*

1461. MORAVEC (Dusan). — *Shakespeare pri Slovencih. Odlomki iz obsirne razprave.* Celjski gledaliski list, Celje, N° 1, 1955-1956.
Shakespeare chez les Slovènes.

1462. PAVIC (Milorad). — *Jedan Sekspirov motiv kod Vojislava J. Ilica.* Prilozi za knjizevnost, jezik, istoriju i folklor, Beograd, Vol. 3-4, 1955.
L'influence de mesure pour mesure *sur* La hétaïre de Corinthe *de V. J. Ilic, poète.*

1463. SHAKESPEARE (William). — *Kralj Lir. Makbet.* Prev. Zivojin Simic i Sima Pandurovic. Beograd, « Nolit », 1955. 30 × 14, 304 p.
Macbeth *et le* Roi Lear *de Shakespeare traduits en serbo-croate.*

ITALIE-AMERIQUE-LATINE

1464. PELAYO (Félix M.). — *Teatro italiano en las escenas argentinas.* Vita Italiana, Buesno-Aires, N° 43, 1956.

ITALIE-POLOGNE

1466. *Komedia dell'arte w Warszawie.* Textes présentés par Bohdan Korzeniewski. Pamietnik Teatralny, 1954, N°s 3-4.
La Commedia dell'arte à Varsovie. Canevas représentés à Varsovie 1748-1749 *et* 1754.
La comédie intitulée Gli amori del capitano Niccolo Ivulic Spazzacampagna ed i raggiri di Stefano Buzdek competitore... *qui a été écrite à Makarska (Croatie); la pièce se trouve rédigée en croate mêlé de dialecte vénitien; l'auteur prouve que tous les personnages étaient des personnages réels pris sur le vif.*

ITALIE-YOUGOSLAVIE

1467. KOLENDIC (Petar). — *Jedna makarska komedija iz druge polovice XVIII veka. Riassunto : Una commedia di Macarsca della seconda, metà del Settecento.* Glas CCVII de l'Académie serbe des sciences, Classe de littérature et de philologie, N.S. N° 2, Beograd 1954 - 1955.

PAYS-SCANDINAVES-FRANCE

1468. STRINBERG (A.). — *Le Paria.* 1 acte. Adapt. de M. Arnaud. L'Avant-Scène N° 127.

1469. — *Le Pélican.* Version fr. d'Arthur Adamov. T.P., N° 17, mars 1956.

PAYS SCANDINAVES - GRANDE-BRETAGNE

1470. WADE (Allan). — *Ibsen in translation.* Drama, Winter, 1955.

POLOGNE-FRANCE

1471. TERSEN (Emile). — *Mickiewicz et la France.* Europe N° 118.

U.R.S.S.-FRANCE

Voir N°. 1418

U.R.S.S.-ITALIE

1472. TURGENEV (I. S.). — *Memorie letterarie e di vita.* Trad. di E. Damiani. Firenze, Vallecchi, 1955, in-8°, 458 p.

U.R.S.S.-POLOGNE

1473. DABROWSKI (St.), SWARZEDZKI (J.). — *Gogol na scenach polskich.* Pamietnik Teatralny, 1952, N° 1.

U.R.S.S.-YOUGOSLAVIE

1474. TRAVEN (Janko). — *A. P. Cehov in slovensko gledalisce.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, N° 1, 1955-1956.
Un aperçu sur les pièces de Tchékov représentée en Slovénie de 1886 *à* 1950.
A propos de la première de La Mouette *au Théâtre municipal à Ljubljana;* La Mouette *et Stanislavski.*

1475. MODER. (Janko). — « *Utva* » *in Stanislavski.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljanci, N° 1, 1955-1956.

IX

LE THEATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

1476. *Handboek voor het amateurtoneel.* Onder redactie van Manuel Van Loggem, in samenwerking met de N. A. T. U. en W. K. A. (Under editorship of M. Van Loggem in cooperation with the Netherlands Union of Amateur-Theatre and the Union of the Catholic Amateur-Theatre) I. SPEL. Door Inez V. Dulleman, Arend Hauer, M. Van Loggem. Ton Lutz, Karel Poons, 1955, 178 p. ill. Ed. de Bezij 22,5 × 25,5.

Manuel de théâtre amateur.

1477. ALLKAZI (E.). — *Theatre in the Hills.* Theatre Unit Bulletin III, N° 6.

C. R. du stage organisé pour les professeurs l'Université par le Theatre Unit de Bombay.

1478. ALF. — *Le cinquantenaire de l'Essor* (Tunis). Le Théâtre Amateur, N° 14, 1955.

1479. — *Le Cinquantenaire du groupe artistique et littéraire de Reims*, Ibid.

1480. COELHO NETTO (J. F.). — *Organização de un grupo de teatro amador.* Revista de Teatro Amador. I, N° 2, 1955.

b) Théâtre scolaire et Universitaire.

1481. DOWELL (G. B.). — *The second college theatre tour of England.* **E.T.J.**, Vol VII, N° 3, oct. 1955.

1482. PATZSCHKE (M.). — *Studentenbühnen auch bei uns.* Theater der Zeit, N° 1, 1955.

1483. PENALOZA (W.). — *El teatro de la escuela.* Escena, III, N° 6.

X

LE THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

1484. *Teatro infantil.* Revista do Teatro Amador, Sao Paulo, 1955, N° 4.

1485. COGGIN (F. A.). — *Drama and education.* London, Thames and Hudson. 1956,

Historical survey from the Greek period to modern days, including an account of the Children's Theatre in Russia.

1486. DORNBERGER (P.). — *Pädagogen : Künstler. Künstler : Pädagogen.* Theater der Zeit, N° 5, 1955.

Les professeurs et le Théâtre pour enfants.

1487. IVANKO (Juraj). — *Kino za djecu.* Nas kino, Zagreb, N°s 3-4, 1955.

Sur la nécessité d'ouvrir des salles spéciales dans les villes et le rôle éducatif d'un programme mixte pour les enfants.

1488. KLINGBERG (Jutta). — *Kindertheater in Wien.* Theater der Zeit, N° 5, 1955.

Le Théâtre pour les enfants à Vienne.

1489. POPOVICH (J. E.). — *The 11th annual children's theatre conference.* **E.T.J.** VII, N° 4 1955.

1490. SIKS (Geraldine B.). — *Theatre for youth : an international report.* Ibid.

XI
PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL. MARIONNETTES, OMBRES etc.

1491. *The Panto story in the Central Library of Manchester.* 9 janv.-4 fév. 1956. *The pantomine tradition.* Rex Pogson. The Society for Theatre Research, 1956.

1492. FINDLATER (Richard). — *Grimaldi, king of clowns.* MacGibbon and Kee. 1955, 248 p. pl. 21 s.

1493. MARCEAU (Marcel). — *La pantomime appartient au théâtre.* Bref, N° 14, 15 mai 1956.

1494. MIESLE (F. Lee). — *Research possibilities in English pantomime.* OSU Theatre Collection Bulletin, Vol. II, N° 2, 1956.

1495. POGSON (Rex). — *The pantomime tradition.* Manchester Review, Winter, 1955.

1496. REMY (Tristan). — *Commedia dell'Arte et pantomime.* Bref, N° 14, 15 mai 1956.

1497. WILDE (Erika). — *Pariser Gäste in Berlin : Marcel Marceau in der Volksbühne.* Theater der Zeit, 1955, N° 1.

1498. LIEBE (Georg). — *Gedanken zum Puppenspiel.* Ibid.

1499. BARDIAN (F.). — *Le cirque en U.R.S.S.* Cirque dans l'Univers, N° 20.

1500. COURT (A.). — *Le cirque ambulant : son montage.* Ibid, N° 19, 1955.

1501. DAUVEN (L. R.). — *Quelques mots sur les clowns américains.* Ibid. N° 20.

1502. DELANNOY (Jean). *Les Franconi en province, leurs passages à Amiens.* Ibid. N° 19, 1955.

1503. HARVEY. — *Le dressage du cheval camarguais en haute école.* Ibid. N° 20.

1504. HENDERSON (J. Y.). — *Médecin de cirque.* Paris, André Bonne, 1955, 14 × 19, 224 p.

1505. LEWIS (George). — *Elephant tramp.* Peter Dàvies. 1955, VIII - 215 p. 8 pl.

1506. LIPSEN (H. J.). — *Considérations sur la haute école du cirque.* Le Cirque dans l'Univers, N° 19, 1955.

1507. REMY (Tristan). — *Du clown pailleté le bientôt disparu.* Ibid.

1508. SERGE. — *Le cirque.* Crapouillot, in la Belle Epoque.

1509. THETARD (H.). — *Les Hagenbeck et le début du dressage moderne.* Le Cirque dans l'Univers. N° 20, 1955.

1510. *Une famille de cirque : les Ricono.* Ibid. N° 19, 1955.

1511. VESQUE (M. J.). — *Les deux cirques de Paris sous Victor Franconi* (1873-1897). Ibid, N° 20.

1512. BLONDINI (Michael). — *Bed of nails : the story of the amazing Blondini.* Presented by Gordon Thomas. Wingate, 1955, 206 p. front. 7 pl.

1513. MARIOL (Henri). — *Frédéric du Lapin A Gill.* Revue de la Pensée Française, 1956, N° 2.

1514. MERMAN (Ethel).—*Don't call me madam.*London,Allen,1955, 215 p. 8 pl.

1515. SCOTT (W. S.). — *Green retreats. The story of Vauxhall Gardens,* 1661-1859. London Odhams. 1955, 128 p. pl. ill.

1516. TEXIER (Jean). — *Le café concert.* Crapouillot, in La Belle Epoque.

XII
RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique.

1517. ADORNO (Theodor W.). — *Theater-Oper-Bürgertum.* Der Monat, 7. Jahrgang, N° 84, 1955.

1518. ARNOLD (Heinz). — *Die Aufgabe des Opernregisseurs.* Das neue Forum (Darmstadt). 5. Jahrgang, N° 13, 1955, 1956.

1519. BARRAUD (Henry). — *Théâtre et musique.* **I.T.**, N° 6.
Louis AUBERT : Est-il bon, est-il méchant? Roland MANUEL : Jeanne d'Arc de PÉGUY. André JOLIVET : L'Amour médecin.

1520. — *Berlioz.* Paris, Costard, 1956, 135 × 155, 288 p. 12 h. t.

1521. BOLL (André). — *Ein halbes Jahrhundert französische Oper und Ballett* (1900-1955). Antares, 4. Jahrgang, N° 1, 1956.

1522. BEARD (Harry R.). — *Some notes on John Braham* (1774-1856) **T.N.** 1956, X, N° 3.

1523. BRAVNICAR (Matija). — *Anton Balatka sestdesetletnik.* Gledaliski list Opere Slovenskega narodnega gledalisca v Ljubljani, N° 1, 1955-1956.
Au sujet du chef d'orchestre tchèque A. Balatka, qui a commencé sa carrière à Ljubljana.

1524. BUSER (Henri). — *De Pelléas aux Indes Galandes.* (Souvenirs), Paris, Arthème Fayard, 1956.

1525. COLLINGWOOD (Frances).—*John Braham* (*?* 1774-1856). Musical Times, 1956, N° 1356.

1526. CROSS (Joan). — *The Vic-Wells Opera,* 1931-1939. Opera, 1956, N° 3, 4 et 5.

1527. DEUTSCH (Max). — *Tschaikowsky. Malher.* **M.F.**, N° 1104 et suiv.

1528. DOBRONIC (Antun). — *Suvremeni problemi muzickoscenskog izrazavanja.* Teatar, Zagreb, N° 3, 1955.
Sur Verdi, Puccini, Wagner, Debussy, Stravinski et la crise après l'apparition de Verdi, Wagner et Debussy.

1529. GAVOTY (B.). — *Adieu à Honegger.* Revue de la Pensée Française, 1956, N° 2.

1530. GOLDBECK (F.). — *Arthur Honegger.* Preuves, N° 59, 1956.

1531. GOLEA (Antoine). — *Essence du théâtre lyrique.* Bref, N° 14, 15 mai 1956.

1532. INGRAM (R. M.). — *The use of music in the plays of Marston.* Music and Letters, 1956, Vol. 37, N° 2.

1533. JACHIMECKI (Z.). — *Monbar czyli Flibustierowie.* Pamietnik Teatralny, 1952, N°s 2-3.
Monbar ou les Flibustiers, *Opéra de F. Dobrzynski.*

1534. — *Zagadnienie genezy libretta i aspektu spolecznego opery Stanislawa Moniuszki « Halka ».* Ibid. 1953, N° 2.
Genèse et aspect social du livret de Halka, *opéra de Stanislas Moniuszki.*

1535. KALETA (Roman). — *Kiedy powstal « Kmiotek » Wybickiego?* Ibid.
Date de composition de Kmiotek *opéra de Jozef Wybicki.*

1536. LEHMANN (Maurice). — *Le théâtre lyrique et la mise en scène.* Revue des Deux Mondes, 1955, N° 6.

1537. LESKOVSEK (Hinko). — *Razmisljenje o Manon.* Gledaliski list Opere Slovenskega narodnega gledalisca, Ljubljana, N° 1, 1955-1956.
Réflexions sur Manon.

1538. MANIFOLD (J. S.). — *The music in english drama. From Shakespeare to Purcell.* London, Rockliff, 1956.

1539. NOLAN (E.F.). — *Verdi's Macbeth.* Renaissance Papers, c. r. des travaux d'Etudes de la Renaissance, Duke University, av. 1954.

1540. OLLONE (Max d'). — *Le théâtre lyrique et le public.* Paris, La Palatine, 1955, in-16 jésus.

1541. OTTO (Werner). — *Hamburger Oper auf dem Wege zum Musik-theater.* Theater der Zeit. N° 12, 1955.

1542. PANNAIN (G.). — *Da Monteverdi a Wagner.* Milano, Ricordi, 1955, in-8°, 192 p.

1543. PIZZOLATO (Giuseppe). — *Stirje grobijani. Glasbena vsebina v treh dejanjih. Prev Smiljan Samec in Ivan Sorli.* Ljubljana, Drzavna zalozba Slovenije, 1955, 15 × 11, 80 p.
Livret d'Ermano Wolf-Ferrari « I quattro rusteghi » *traduit en slovène.*

1544. REICHEL (Ferdinand). — *Die chinesische Schaohsing-Oper.* Theater und Zeit. N° 3, 1955.

1545. ROSENTHAL (Harold). — *Opera annual* 1955-1956. Rockliff, London 1955, 176 p. col. front. ill.

1546. RUDZINSKI (W.). — *Nowa inscenizacja "Halki".* Pamietnik Teatralny,. 1953, N° 2, Ill.

Nouvelle mise en scène de « Halka » (1952), *opéra de Stanislas Moninski.*

1547. SCHILLER (Léon). — *Noty rezyserskie do "Halka".* Ibid.

Notes du metteur en scène.

1548. SCHONEWOLF (K.). — *Opern und Ballette in der Sowjetunion.* Theater der Zeit, N° 1, 1956.

Opéras et Ballets en U.R.S.S. Répertoires. Style de mise en scène. Théorie et pratique. La danse à l'Opéra.

1949. SCHUH (Oskar, Fritz). — *Opernregie und Technik.* Bühnentechnische Rundschau. 46. Jahrgang, N° 1, 1956.

1550. TRAVEN (Janko). — *Massenetova « Manon » prvic v Slovenski operi* Gledaliski list Opere Slovenskega narodnega gledalisca v Ljubljani, N° 1, 1955-1956.

La première représentation de « Manon » *le 4 octobre 1907, à l'Opéra slovène.*

1551. VIER (J.), PICHOIS (C.). — *Lettres inédites de Richard Wagner.* **R.L.C.**, 1955, N° 4.

1552. VINAVER (Stanislav). — *Lucija.* Nasa scena, Novi Sad, N°s 104-105, 1955.

Fragments d'un essai sur Lucie de Lammermoor.

MOZART

1553. MOZART. Numéro spécial, la Table ronde, mai 1956.

G. Piroué : *l'humain Mozart.* H. Kuhner : *Mozart secret.* R. Manuel : *Mozart et l'esprit français.*

1554. Auteurs divers.—*Mozart,* Milano, Ediz. della Scala, 1955 ,in-8°, 322 p. 40 ill.

1555. HINTON (James). — *Mozart in America.* Opera, 1956, VII, N° 4.

1556. LANDON (H. R.), MIRCHELL (Donald). — *Mozart companion.* Rockliff, 1956, XV - 397 p. front. ill. 5 pl.

1557. LESKOVSEK (Hinko). — *Mozartovo operno ustvarjenje.* Gledaliski list Opere Slovenskega narodnega gledalisca Ljubljana, N° 2, 1955-1956.

Les opéras de Mozart.

1558. RAEBURN (Christopher). — *Mozart's operas in England.* Musical Times, 1956, N° 1355.

Les premières représentations de Mozart en Angleterre.

1559. TIPPETT (Michael). — *A time to recall.* Listener. 26 January 1956, Vol. 55, N° 1404.

1560. WAHRAU (G.). — *Wolfgang Amadeus Mozart.* Theater der Zeit, N° 1, 1956.

Mozart, sa place dans l'histoire du théâtre.

1561. *Le Ballet contre l'Opéra.* Le Point, LI, mars 1956.

1562. AROUT (Georges). — *La danse contemporaine.* Paris, Nathan, 1955.

1563. BEAUMONT (Cyril). — *Complete book of ballets.* Putman, 1955, 3rd suppl. XI - 260 p. Front. pl.

1564. BONNAT (Yves). — *Ballets de Moscou.* Photo. de Pic. Paris, Edit. du Cercle d'Art, 1956, in-4°.

1565. BORDON (George). — *The charm of ballet.* Jenkins, 1955, 157 p. 16 pl.

1566. BUCKLE (Richard). — *In search of Diaghilev.* London, Sidgwick and Jackson, 1955, 128 p. 2 front. ill. 25 pl.

1567.—*Modern Ballet design.* A picture book with notes. London, Black. 1955, XV - 128 p. front. ill.

1568. CROSLAND (Margaret). — *Ballet carnival; a companion of ballet.* London Arco, 1955, XII - 408 p. Front. 46 pl.

1569. ELLIS (Richard), DU BOULAY (Christine). — *Partnering; the fundamentals of pas de deux,*with introduction by Frederic Granklin. London, Beaumont. 1955, 63 p. ill.

1570. FISHER (Hugh). — *Beryl Grey.* London, Black. 1955, 32 p. front. ill. Dancers of To-day, Series. 8.

1571. — *Michael Somes.* Black. 1955, 32 p. 2 front. ill. Dancers of To-Day. Séries 7.

1572. FRANKS (Arthur Henry). — *Pavlova; a biography.* Ed. by A. H. Franks in collaboration with members of the Pavloval Commemoration Committee. London, Burke, 1956, II - 144 p. front. 23 pl.

1573. — *Ballet, a decade of endevour.* Burke, 1955, XII, 13 - 223 p. 28 pl.

1574. HART (John). — *Ballet and camera. Sadler's Wells dancers behind and on the stage.* London, Chatto and Windus. 1956, 48 p. front. ill.

1575. HASKELL (A. L.). — *Ballet, a complete guide to appreciation. History aesthetics, ballet, dancers.* London, Penguin Books, 1955, rev. édit. 211 p. front. ill. 24 pl.

1576. — *Ballet annual; a record and year book of the ballet.* 10th issue. London Black. 1956, 144 p. Col. Front. ill.

1577. — *Gala performance.* London, Collins, 1955, 248 p. Col. front. 7 Col. Pl. Ill.

1579. HOOREMAN (P.). — *Dancers through the ages.* Trad. in inglese di S. Bellamy. Novara. Ist. Georgr. de Agostini, in-8°, 64 p.

1580. IYER (K. Bharatha). — *Kathakali; the sacred dance drama of Malabar.* Luzac 1955, XII - 137 p. Col. front. 25 pl. ill.

1581. JANKOVIC (Ljubica) et JANKOVIC (Danica). — *Susreti narodne igre sa narodnim melodijama.* Savremeni akordi, Beograd, N°s 4-5, 1955.

1582. KIRSTEIN (Lincoln). — *The position of Balanchine.* Perspectives. N° 12, Summer 1955.

La chorégraphie des mélodies populaires.

1583. LIDO (Serge). — *Ballets* N° 5. Paris, Soc. Franç. Du Livre. 1955, 124 p. ill.

1584. MURRAY (M. A.). — *Ancient and modern ritual dances in the Near East.* Folk-lore, LXVI, December.

1585. REYNA (Ferdinando). — *Des origines du ballet.* Paris, Tallone, 1955, in-4°, 215 p. pl. noir et couleur. fac-sim. musique.

c) Arts Plastiques.

1586. SZYFMAN (Arnold). — *Ocalony rekopis i znalezione listy Noverre'a.* Pamietnik Teatralny, 1954, N°s 3-4, ill.

Manuscrit de lettres inédites de Noverre.

1587. KROGH (Torben). — *Franske Harlekinadebilleder fra Ludvig XIV's Tid.* (Images et estampes françaises des Harlequinades du temps de Louis XIV). Festskrift til Paul V. Rubow (Mélanges offerts à Paul V. Rubow) 9 Januar 1956. Gyldendal. Copenhague 1956, p. 82-98, ill. in-8°.

Essai sur la collection d'estampes, dite du Sieur Fossard, à Copenhague (une autre partie de cette collection se trouve à Stockholm).

1588. TOULOUSE-LAUTREC, *affiches, eaux-fortes, lithographies.* Paris, Maison de la Pensée Française, 1955, in-8°.

Catalogue de l'exposition. Maison de la Pensée Française, 27 oct. — 15 *déc.* 1955.

1589. STAVENHAGEN (J. H.). — *Eine neue Tanz-und Bewegungsschrift.* Theater der Zeit, N° 3, 1955.

Une nouvelle façon de noter la danse et le mouvement : la phototographie

d) Cinéma.

1590. *Cinephone, Birmingham's new cinema.* Architect and Building News, CCIX, N° 21.

1591. *Great Britain : Home Office. Recommendations on safety precautions in cinemas.* Her Majesty's Stationery Office. 1955, 22 p.

1592. BRENK (Francè). — *O partizanski in sodobni tematiki v jugoslovanskem filmu.* Nasa sodobnost, Ljubljana, N° 9, 1955.
La résistance et la vie contemporaine dans le film yougoslave.

1593. BOROVECKI (Zvonko). — *Osnovni zakon o filmu.* Nas kino, Zagreb, N°s 3-4, 1955.
Le projet de loi yougoslave sur le cinéma.

1594. DREYER (Carl). — *Thoughts on my craft.* Sight and Sound. 1955-1956, XXV, N° 3.

1595. DOBRINCIC (Vjeko). — *XVI Mostra internazionale d'arte cinematografica, Venecija* 1955. Filmska revija, Zagreb-Beograd, N° 5, 1955.
La qualité des réalisations cinématographiques; les films yougoslaves représentés à ce Festival.

1596. — *O filmu za djecu.* Filmska revija, Zagreb-Beograd, N° 6, 1955.
Les éléments d'un bon film pour enfants : le sujet, l'action, la durée et la conclusion.

1597. EPSTEIN (J.). — *Esprit de cinéma.* Paris, Ed. Jeheber, 1955.

1598. FREWIN (Leslie). — *Blond Venus; a life of Marlene Dietrich.* London, MacGibbon and Kee, 1955, 159 p. ill.

1499. FROIDEVAUX (Gérald). — *La situation actuelle du cinéma français.* **L.M.**, N° 501.

1600. KOCH (Vladimir). — *Ekonomski elementi filma.* Nasi razgledi, Ljubljana, N° 22, 1955.
Situation économique du cinéma yougoslave.

1601. LAMBERT (Gavin). — *Fritz Lang's America.* Part. 2. Sight and Sound, XXV, N° 2.

1602. MARCORELES (Louis). — *The Nazi cinema,* 1933-1945. Sight and Sound, 1955, XXV. N° 2.

1603. NOBLE (Peter). — *Films of the year* 1955-1956. London, Express Book. 1955, 192 p. ill.

1604. PETANJEK (Krsto). — *O ekranizaciji baleta.* Filmska revija, Zagreb-Beograd, N° 6, 1955.
L'expérience du film yougoslave sur le ballet.

1605. SMASEK (Lojze). — *Ob jubileju ki naj bi bil nekrolog.* Beseda, Ljubljana, N°s 5-6, 1955.
Un aperçu critique à l'occasion du 10e anniversaire du film slovène.

1606. TROLLE (Boerge). — *The world of Carl Dreyer.* Sight and Sound, 1955-1956, XXV, N° 3.

e) Radio.Télévision.

1607. *Commercial television yearbook and directory.* London, Business Publications, 1955, 243 p.

1608. *Independant Television Authority.* Report and accounts. Her Majesty's Stationery Office, 1955, V, 35 p.

1609. CRAWFORD (R. P.). — *An integrated theatre television curriculum approach.* **E.T.J.**, Vol. VII, N° 3, oct. 1955.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

1610. ADEN (J. M.). — *Dryden, Corneille* and *«The essay of dramatic poésie.»* The Review of English Studies, VI, N° 22, av. 1955.

1611. BALAGUER (Joaquin). — *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana.* Madrid, 1954.

1612. BOROZAN (Braslav). — *Uticaj nase drame na glumu kod nas.* Teatar, Zagreb, N° 2, 3, 1955.
L'influence de P. P. Njegos, M. Krleza et B. Nusic sur le langage scénique yougoslave.

1613. COHEN (Gustave). — *Le vocabulaire de la scénologie médiévale.* Zeitschrift ür französische Sprache und Literatur. LXVI, 1956.

1614. GRUN (Herbert). — *K utvrditvi gledaliskega izrazoslovja.* Gledaliski list Drame Slovenskaga narodnega gledalisca, Ljubljana, N° 4, 1955-1956.

La terminologie théâtrale.

1615. GUILLEMIN (H.). — *Claudel et son art d'écrire.* Paris, Gallimard, 1955, in-16, 200 p.

1616. KLAIC (Bratoljub). — *Senoa i nas kazalisni jezik.* Republika, Zagreb, N°s 9-10, 1955.

Une étude détaillée sur l'écrivain et critique dramatique croate August Senoa et son rôle dans la formation du langage scénique au Théâtre national croate de Zagreb; notes bibliographiques.

XIV
THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1617. GAUTIER (J.J.). — *Le métier de critique dramatique.* Les Annales, N° 66, 1956.

1618. LEMARCHAND (Jacques). — *J'ai horreur de la critique normative!* Bref, 1955, N° 15.

1619. PAGNOL (Marcel). — *La critique des critiques.* L'Avant-Scène N° 122.

Extrait d'un ouvrage du même titre, Nagel édit.

1620. LODOVICI (C. V.). — *Silvio d'Amico.* Revue du Théâtre Italien, IV, N° 2, 1955.

1621. HUNTER (F. J.). — *The technical criticism of Clayton Hamilton.* **E.T.J.**, VII, N° 4.

Cl. Hamilton critique dramatique aux U.S.A.

1622. DREWS (Wolfgang). — *Kerr und die Folgen.* Theater und Zeit. N° 2, 1955.

1623. FRIEDMANN (Georges). — *Georges Jamati* 1894-1954. Annales économies, sociétés, civilisations. Armand Colin, Edit.

1624. BOURIN (André). — *Connaissions-nous Paul Léautaud?* Le Strapontin, N° 11, 1956.

1625. MAC KENZIE (Alain. — *Paul Léautaud, critique dramatique.* **P.T.**, N° 108.

1626. PICARD (Gaston). — *Léautaud.* **L.M.**, N° 501.

1627. SKWARCZYNSKA (Stefania). — *Lidia Lopatynska.* Pamietnik Teatralny, 1954, N° 1.

L. Lopatynska historienne du théâtre polonais.

1628. CARLISLE (C.J.). — *William Macready as a Shakespearean critic.* Renaissance papers, c. r. des travaux du Congrès d'Etudes de la Renaissance, Duke University, av. 1954.

1629. KESTEN (Hermann). — *Alfred Polgar.* Theater und Zeit. N° 5, 1956.

1630. GERON (Gastone). — *Giuseppe Ortolani.* **Sc.** 1955, N° 9.

XV
ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE
a) Genres.

1631. AMICO (S. D'). — *Rinascita del dramma sacro.* San Miniato, Istituto del Dramma popolare. 1955, in-8°, 169 p. ill.

1632. ANIKST (A.). — *Upadek i rozklad teatru burzuazyjnego.* Pamietnik Teatralny, 1953, N° 3.

Décadence du théâtre bourgeois.

1633. CANDINI (G.). — *Drammaturgia sacra.* Palcoscenico, N° 49.

1634. HURWICZ (Angelika). — *Rezitierter Kommentar.* Theater der Zeit, N° 2, 1955.

Le commentaire du récitant. Discussion sur le « Théâtre épique » appuyée sur Le Cercle de Craie.

1635. OSTROWSKI (W.). — *Maska angielska jej pochodzenie, ewolucja i Wplyw na teatr.* Pamietnik Teatralny, 1953, N° 3.
Le masque anglais, origine et évolution.

1636. ZUCHART (Renate). — *Versuch einer dramaturgie. Die Fabel — Das Rückgrat.* Theater der Zeit, N° 7, 1955, p. 3-6.
A la recherche d'une dramaturgie. Le Théâtre épique ou non.

b) Personnages.

1637. *Don Juan y el teatro en España.* Fotografias de Juan Gyenes. Présentación de Luis ESCOBAR. Introducción de Enrique LLOVET. Madrid, Mundo Hispánico, 1955, XXIII, 146 p.

1638. BIANQUIS (Geneviève). — *Faust à travers quatre siècles.* Paris, Aubier, 1955. Nlle Edit. rev. et augmentée.

1639. COHEN (Gustave). — *Le personnage de Marie-Madeleine dans le drame religieux français au Moyen âge.* Convivium, N.S. IV, 1956.

1640. FALK (E. H.). — *Renunciation as a tragic focus.* Minneapolis, the University of Minnesota Press, 1954, XVI - 97 p.
La nature du lieu tragique.

1641. GRAU (J.). — *Don Juan en el tiempo y en el espacio.* Buenos-Aires, Raigal, 1954.

1642. H. G. H. — *Antonio Ferreira « Inès de Castro »,* 1587. Atlante, III, N° 4, oct. 1955.

1643. LENOTI (T.). — *« Giulietta e Romeo », nella storia, nellà leggenda e nell'arte.* Verona, Ed. di Vita Veronese, 1955, in-16, 61 p. ill.

1644. LEY (Ch. D.). — *El gracioso en el teatro de la Peninsula.* Madrid, Revista de Occidente, 1954.

1645. PISZCZKOWSKI (M.). — *Kwestia chlopska i chlopi w teatrze polskiego Oswiecenia.* Pamietnik Teatralny, 1952, N°s 2-3.
Les paysans dans le théâtre polonais de la fin du XVIII siècle.

1646. SEDWICK (F.). — *« El Burlador, Don Giovanni » and the popular concept of Don Juan.* Hispania (Baltimore), mai 1955.

1647. ZDENEK (J. W.).— *La muyer y la frustración en las comedias de Garcia Lorca.* Hispania (Baltimore), mars 1955.

c) Thèmes.

1648. AXELRAD (José A.). — *Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale.* (France, Angleterre, Allemagne.) Suivi de *La Sophonisbe* inédite, de La Grange Chancel, représentée à la Comédie Française, le 10 nov. 1716. Lille, Bibliothèque Universitaire, 1956, in-8°, 188 p.

1649. SIMON DIAZ (José). — *El tema literario de « la Campana de Huesca ».* Revista de Literatura. VII, N°s 13-14, 1955.

1650. STANFORD (W. B.). — *The Ulysses theme.* Oxford, Blackwell, 1954.
DANTE, DU BELLAY, SHAKESPEARE, CALDERON, VICO, GŒTHE, TENNYSON, D'ANNUNZIO, HAUPTMANN, JOYCE, GIRAUDOUX *etc.*



ERRATA, N° 1, 1955

N° 85, lire JOSEPH (Stephen)
N° 546, » Huntingdon Library Quarteriy.
N° 549, » Will BARRIE Live?
N° 575, » C.U.P. 1955.
N° 605, » Allen and UNWIN.
N° 645, » International Conférence ON THEATRE History
N° 718, » SLADE (Peter).
N° 839, » The PSYCHOLOGY of the actor. Atumn.
N° 760, » MAILLAUD (Jeanne)
N° 837, » Fountain Press, 1955.

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ...	1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS ..	1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS .	3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

Dépôt légal 4[e] trimestre 1956. *Le Gérant :* G. Larché.